

# Trabajo de Fin de Grado



---

**Universidad de Valladolid**

Facultad de Filosofía y Letras

Revisión de la Abstracción a través de la aportación  
femenina y la figura de Hilma af Klint

Autora: Elsa San José Martínez

Tutora: María José Martínez Ruiz

Titulación: Grado en Historia del Arte

Junio de 2023

## RESUMEN

El presente trabajo se centra sobre el origen de la abstracción pictórica, a comienzos del siglo XX en Europa, y más concretamente en la labor que las mujeres artistas ejercieron en este plano creativo. Tras realizar un recorrido por algunos de los aspectos característicos del arte no figurativo, recapitulando al mismo tiempo algunas de las ideas infundadas por la historiografía, se recogen nombres de artistas que, desde diversas providencias y tomando sendas dispares, priorizaron y adoptaron este modelo artístico. Sus aportaciones, aunque eclipsadas por algunos estudios, se revelan hoy en día como indispensables para comprender el desarrollo del abstraccionismo. Este auge de la historiografía de género, ha permitido también rescatar a la figura de Hilma af Klint, una pintora sueca con cuyas creaciones se quebrantarían los planteamientos asumidos sobre el origen de la abstracción. Gracias a los estudios más recientes, podemos conocer la vida y obra de esta talentosa artista, cuyo lenguaje completamente simbólico y personal, preludió la inclusión de elementos o patrones no reconocibles en las obras de arte. Este trabajo versa, por tanto, en torno al análisis de la abstracción pictórica, el papel que las mujeres ejercieron en este horizonte, y la biografía y obra de af Klint, quien pudo concebir la abstracción años antes que Kandinsky, a quien se atribuye la creación de la primera obra abstracta.

**Palabras clave:** Historia del Arte, Abstracción, Feminismo, s. XX, Vanguardia, Hilma af Klint.

## ABSTRACT

The present work focuses on the origin of pictorial abstraction, at the beginning of the 20th century in Europe, and more specifically on the work that women artists carried out in this creative plane. After taking a tour on some of the characteristic aspects of non-figurative art, recapitulating at the same time some of the ideas unfounded by historiography, names of artists are collected and who, from various providences and taking disparate paths, prioritized and adopted this artistic model. Their contributions, although overshadowed by some studies, are revealed today as essential to understand the development of abstractionism. This rise of genre historiography has also made it possible to rescue the figure of Hilma af Klint, a Swedish painter whose creations would break the assumptions about the origin of abstraction. Thanks to the most recent studies, we can learn about the life and work of this talented artist, whose completely symbolic and personal language, precluded the inclusion of unrecognizable elements or patterns in works of art. This work is therefore about the analysis of pictorial abstraction, the role that women played in this horizon, and the biography and work of af Klint, who was able to conceive abstraction years before Kandinsky, who is credited with the creation of the first abstract work.

**Keywords:** History of Art, Abstraction, Feminism, 20th century, Vanguard, Hilma af Klint.

# ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. El camino hacia la Abstracción en el Arte Contemporáneo: orígenes y principales teorías..	7
Contexto y primer acercamiento a la Abstracción .....	7
Precedentes e influencias. Revolución artística y revolución política .....	9
Características formales de la “primera” Abstracción.....	11
Abstracción y autonomía del color .....	13
Espiritualismo y Teosofía.....	14
Vertientes de la Abstracción: Abstracción geométrica, Suprematismo, Rayonismo y Constructivismo .....	15
La percepción historiográfica de la Abstracción.....	16
3. La visión femenina. Mujer artista y Abstracción .....	18
La crítica de arte: una historiografía sesgada.....	18
Las mujeres en los primeros círculos de creación abstracta .....	19
Visibilización y presencia en exposiciones .....	24
4. Hilma af Klint ¿Pionera en el desarrollo de la Abstracción?.....	26
Trayectoria vital y formativa de Hilma af Klint. Marco histórico y social.....	26
Los inicios de su carrera artística.....	27
Primeros contactos con el Espiritismo .....	29
Una pintura que trasciende el mundo sensible: Arte y Espiritismo .....	29
La primera artista médium.....	32
<i>Las Cinco</i> .....	33
Análisis de su obra: influencias y simbología .....	34
<i>Pinturas para el Templo</i> .....	35
5. Replanteamiento sobre el discurso teórico de la Abstracción.....	39
El legado de Hilma af Klint. Historiografía, primeros estudios y exposiciones de la artista...39	
Situación actual. Presencia y visibilidad de su obra en la Historia del Arte reciente.....	42
6. Conclusiones.....	45
7. Anexo de imágenes .....	47
8. Bibliografía.....	90

# 1. INTRODUCCIÓN

Desde que tengo uso de memoria, antes incluso de comenzar la carrera, he tenido un especial interés y fascinación por el arte moderno y contemporáneo. Probablemente, fue mi predilección por las primeras vanguardias históricas la que me incitó a adentrarme en la abstracción pictórica. Las clases de arte del siglo XX incentivaron mi inquietud y me llevaron a querer saber más sobre todas las mujeres artistas en este horizonte. A mi afinidad por este arte tan complejo se sumó el descubrimiento de una figura que hasta entonces era para mí extraña. Hilma af Klint, una mujer de origen sueco, quien podría haber desarrollado el abstraccionismo años antes que aquellos ilustres personajes que tanto había estudiado en mis lecciones. Mi absoluta atracción por este tema estuvo presente desde que afronté este trabajo, y aunque en un inicio mi intención era realizar un análisis más global del papel que las artistas ejercieron en esta materia, la amplísima variedad de estilos, metodologías y personajes femeninos que, al igual que los hombres, emprendieron el camino hacia la abstracción me impidió llevar a cabo dicho propósito. Pese a que no pude desenterrar una a una a todas aquellas talentosas artistas que convivieron durante la gestación de la pintura abstracta, seguía ante mí esa aspiración de conocer en profundidad a la artista que había revolucionado el panorama pictórico pero que, paradójicamente, era aún una incógnita para la Historia del Arte y la sociedad en general. Asimismo, el misticismo que circunda a esta figura no era más que otro seductor aspecto que me empujó a escoger un tema como este.

Mis objetivos, como ya he comentado, no eran otros que vislumbrar el trabajo de estas magníficas creadoras que, generalmente, pasa desapercibido a la hora de estudiar las aportaciones a la pintura no mimética. Por esta razón, he dedicado un apartado a esa visibilización –aunque en este caso como marco general– de la obra y contribución de mujeres artistas repartidas en los distintos enclaves donde, en las primeras décadas del siglo XX, se incubaba la abstracción. Con respecto a Hilma, mi mayor objetivo era personal: descubrir quién era esa fémica cuya obra tanto me cautivaba. Por tanto, mi finalidad era la de replantear el estricto discurso de la abstracción pictórica, ofreciendo la posibilidad de que todo lo asumido hasta ahora fuese fruto de una visión fraccionada de una realidad mucho más extensa y enrevesada. Afortunadamente, en la actualidad la obra de Hilma af Klint ha conseguido hacerse notar en las exposiciones, investigaciones, y está presente en algunos libros de arte. Sin embargo, aún queda mucho camino por recorrer hasta que alcance el estatus merecido, pues al haber estado oculta durante años, no se le ha reconocido su trascendental papel en la Historia del Arte.

He estructurado este trabajo en cuatro capítulos, reservando a cada uno de ellos las cuestiones esenciales para respaldar mi discurso. En primer lugar, he contextualizado artísticamente la abstracción pictórica extrayendo los indefectibles fundamentos de los artistas-teóricos. En segundo lugar, me he ocupado de analizar a aquellas mujeres que, desde una sombra histórica,



participaron en esa misma búsqueda de un arte ajeno a la realidad y a los patrones establecidos por las academias de formación artística en la época. He recogido algunos de los grupos y asociaciones más importantes dentro de este panorama, así como la mayor o menos presencia dentro de cada uno de ellos de figuras femeninas. Por consiguiente, el tercero de los capítulos ha sido el dedicado a Hilma af Klint, repasando los eventos más reseñables de su biografía, estudiando el origen de su iconografía personal, y examinando de la manera más concisa posible su creación pictórica. Finalmente, el cuarto capítulo augura el destino de Hilma, pues en él abordo su legado, su no influencia (debido a la indiferencia ante el público reducido que vio su obra) en la escena artística, y valoro su impacto desde su aparición repentina en la sociedad, desde su primera muestra al público hasta la actualidad.

Con respecto al método de trabajo empleado, me he concentrado principalmente en la revisión y análisis de la bibliografía existente. Para extraer las claves del abstraccionismo en sus orígenes, he recogido algunos de los referentes clásicos de la historiografía, así como las propias publicaciones de los artistas a tratar. Para componer un análisis actualizado, he consultado también otros estudios más recientes en el tiempo u obras que se concentran en la reivindicación femenina en el arte de vanguardia. Entre ellos, los estudios de Estrella de Diego, Linda Nochlin, María Teresa Alario Trigueros, María Concepción Porras Gil, o los artículos de Giselda Pollock o Lluisa Faxedas

Pero frente a la copiosa información a la que he tenido acceso para perfilar este primer apartado, de la creadora sueca existen pocos libros de referencia. En mi caso he manejado dos. En primer lugar, el estudio primigenio sobre Hilma af Klint, en una versión actualizada, realizado por el experto y cofundador de la Fundación, Åke Fant<sup>1</sup>. Y en segundo, el más reciente, la traducción del libro publicado por Julia Voss<sup>2</sup>. Asimismo, me he apoyado en otras fuentes explorando las hemerotecas y los catálogos de aquellas exposiciones protagonizadas por las piezas de af Klint. De la misma manera he procurado recapitular la contribución de artistas mujeres, empleando mayoritariamente el excelente catálogo realizado por el Museo Guggenheim de Bilbao para la Exposición *Mujeres de la Abstracción*, que recogía una formidable y heterogénea lista de obras evidencia de la perspicacia y capacidad de distintas creadoras.

En cuanto a los archivos documentales e imágenes, mi fuente principal ha sido la Fundación Hilma af Klint (*Stiftelsen Hilma af Klints Verk*), donde la extensa producción de la artista aparece perfectamente catalogada y documentada, bien se trate de las obras finales, como de los bocetos, cartas, cuadernos, etc. Inclusive, las espléndidas páginas web de los museos (como por el ejemplo el MoMa, Los Ángeles County Museum, o el Guggenheim entre otros), junto a la Fundación ya

---

<sup>1</sup> Fant, Å. 1989. *Hilma af Klint, Occult Painter and Abstract Pioneer*. Estocolmo: Stolpe Publishing.

<sup>2</sup> Voss, J. 2022. *Hilma af Klint: A Biography*; trad. de Anne Posten. Chicago: University of Chicago Press.

mencionada, han facilitado la construcción de los cimientos de mi anexo de imágenes (el cual considero de grandísima importancia dentro de mi trabajo, pues como historiadora del Arte debo evidenciar lo estudiado y asimilado a través de las obras de arte).

A lo largo del periodo de trabajo me he topado con una serie de dificultades y obstáculos. En primer lugar y el principal problema al que me he enfrentado es la escasa bibliografía existente sobre Hilma af Klint. Aunque se ha escrito un cuantioso número de artículos de divulgación sobre la pintora sueca, la ausencia de un abanico más amplio de estudios exhaustivos me ha llevado a tener que manejar únicamente un par de textos –de difícil acceso– sobre la artista. Unido a esto vendría el inconveniente del idioma, pues prácticamente todas las publicaciones dedicadas a af Klint están escritas en sueco o inglés. Pese a ello, mi óptimo nivel en la segunda de las lenguas me ha permitido estudiar los textos indispensables y elementales en mi indagación sobre la artista. En relación con esta última idea, otro obstáculo a reseñar ha sido la ubicación de la integridad de la obra de Hilma, pues al encontrarse en Suecia, no he tenido la oportunidad de analizarlas en primera persona, pues entiendo que un historiador del arte no puede examinar las obras de arte sin contemplarlas y estudiarlas directamente.

Otra de las trabas que me ha surgido en la elaboración de este proyecto ha sido la difícil comprensión de algunas de las ideas del complejo aparato teórico, en ocasiones incluso profundamente influido por la Teosofía u otras doctrinas de pensamiento, definido por los principales fundadores del lenguaje abstracto como Vasili Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malévich, etc. Pero más subjetivo e individual ha sido mi cierto escepticismo, he de confesar, ante las cuestiones esotéricas y espiritistas. Esto último no ha sido óbice para procurar un acercamiento académico a la motivación artística de la pintora sueca. Simplemente me he limitado a asumir toda la información recogida por los expertos de aquellos rituales, señales y mensajes que la artista registró durante su vida en sus múltiples cuadernos. Es su resultado creativo lo que realmente me concierne, si bien los datos biográficos no deben rehuirse.



## 2. EL CAMINO HACIA LA ABSTRACCIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: ORÍGENES Y PRINCIPALES TEORÍAS

Comúnmente, la abstracción se conoce como aquella corriente pictórica que surgió en 1910 de la mano de Vasili Kandinsky (1866-1944) característica por no representar o aludir a nada reconocible en ella, es decir, por ser un arte “no representativo” y “no figurativo”. Pero situar su origen en una fecha y lugar concreto debería ser revisado, pese a que la mayor parte de la historiografía en torno a la misma así nos lo ha constatado. Asimismo, limitar su fundación a una sola figura resulta problemática. Si bien es cierto que Kandinsky llevó a cabo su primera acuarela abstracta en 1910 (fig. 1), establecer este hito como punto de partida del abstraccionismo pictórico sería propio de una visión un tanto sesgada. Independientemente de las diversas hipótesis que plantean la posibilidad de que ésta pudo fechase incorrectamente por el propio creador, anticipándose 3 años<sup>3</sup>, conocemos ya casos anteriores a la primera década de siglo que manifiestan un intento de alejarse radicalmente de la tradición heredada y en consecuencia, de la representación del objeto.

### **Contexto y primer acercamiento a la Abstracción**

En la sociedad europea de finales del siglo XIX y comienzos del XX, el arte predominante era el académico, fruto de los modelos de enseñanza oficiales, basado en un correctísimo y convencional dibujo, en la copia de modelos al natural o la creación de naturalezas muertas y bodegones. Este conservadurismo se imponía en la formación de los artistas y, en cierta medida, el carácter subjetivo se restringía en favor de obras carentes de emotividad y sentimiento. En añadidura, la obra de arte nunca podía despegarse de la realidad visible y, ese tradicionalismo, llevaba a los artistas a caer en lo anecdótico y puramente narrativo<sup>4</sup>. La hegemónica Europa estableció en París el corazón de las artes. Paradójicamente desde allí se gestó la vanguardia y, con ella, la ruptura de esta normativa y asumida percepción pictórica propia del arte del pasado. No obstante, no fue desde París concretamente desde donde aconteció el progreso del arte abstracto. En su nacimiento, la historia nos aleja de la capital francesa hacia países como Holanda, Alemania, Austria, o la Rusia pre y posrevolucionaria. Además, la coincidencia de su desarrollo con la Primera y Segunda

---

<sup>3</sup> Según el historiador Hideho Nishida, su origen verdaderamente data de 1913 (Bozal 2005, 13).

<sup>4</sup> Aunque de la mano del movimiento *Secessionstil* en Viena (en activo desde 1897 hasta 1905), encontramos tempranos testimonios del propósito de acoger representaciones abstractas en diálogo con las imágenes figurativas; por otra parte otros movimientos surgidos en Francia habían ido en el camino de ofrecer fórmulas de representación más allá de los dictados académicos.

Guerra Mundial no fue superflua. Los distintos núcleos de desarrollo se propiciaron aún más con los conflictos bélicos, políticos e ideológicos que marcaron los primeros treinta años del nuevo siglo. Y si mirásemos más avanzado en el tiempo, también con trasfondos culturales y políticos, cabría hablar de una “internacionalización del nuevo arte”<sup>5</sup>, el final del dominio de Francia en el campo artístico más moderno, y nacimiento del imperio abstracto en lugares tan alejados de Europa como los Estados Unidos.

Durante buena parte de la historia reciente, se ha considerado la acuarela de Kandinsky el ejemplo más temprano de arte abstracto. Pero en la actualidad sabemos que artistas como Adolf Hölzer (1853-1934) o Picabia (1879-1953) se le adelantaron unos años. Hölzer ya había presagiado la existencia de un arte que usará medios completamente autónomos. Francis Picabia, entre 1907 y 1908 (y prosiguiendo hasta 1909), se encaminó en una serie de experimentos pictóricos en sintonía con la búsqueda de un arte que no tratase de imitar ninguna realidad existente (fig. 2). Sin embargo, hay investigaciones que remontan la manifestación más antigua de abstraccionismo al siglo XVIII, específicamente a una serie de láminas (dos de ellas veteadas y dos de ellas en negro) que componían la primera edición de la obra: *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67) del escritor británico Laurence Sterne (1760-1767)<sup>6</sup>. Pero habría que retroceder aún más en el tiempo, pues en una de las páginas de la obra de Robert Fludd (1574-1637), *Utriusque cosmi* (1617), hallamos un intento del alquimista por representar la “nada” anterior a la creación del universo por medio de un cuadrado negro<sup>7</sup> (fig. 3).

En cuanto a la atribución de la palabra “abstracción”, fue el teórico de arte Wilhelm Worringer (1881-1965) quien introdujo el término por primera vez en su libro *Abstraktion und Einfühlung* (1906). Unos años antes a que Kandinsky recurriera al concepto “abstracción” para describir sus obras carentes de aspectos reconocibles en ellas, Worringer ya había concretado abstracción como “definición de la forma meramente geométrica”, así como denominación de aquellas formas de la naturaleza que no eran ineludiblemente miméticas y habían sido traducidas a formas geométricas, es decir, como “nomenclatura de la trasposición de formas de la naturaleza en formas geométricas”<sup>8</sup>. Worringer había reflexionado sobre la psicología dentro de los estilos cuando introdujo el concepto “abstracto” como parte del diccionario terminológico del arte, determinando que la abstracción era una categoría o tendencia recurrente en la Historia del Arte, que estaba “profundamente relacionada con el espíritu oriental, germánico y nórdico”<sup>9</sup>. El punto

---

<sup>5</sup> Bartolozzi 1990, 6

<sup>6</sup> Cifr. en Blok 1982, 13

<sup>7</sup> Cuyas formas visiblemente nos remiten al *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de K. Malévich (1915).

<sup>8</sup> Worringer, W. 1906. *Abstraktion und Einfühlung*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, Cifr. en Bartolozzi 1990, 5

En esta misma línea de abstracción y reducción de las formas, años más tarde, Mondrian hablará de la “abstracción de la naturaleza” a lo “típico” y “relevante” (Mondrian, 1914)

de partida era el expresionismo y en contraposición se hallaba el arte figurativo como la tendencia prevalente en el mundo clásico mediterráneo. Los artistas que habían practicado el expresionismo, Münch (1863-1944) entre otros, ya tendían a la alteración y distorsión subjetiva de las formas con un fin de transmitir sus sentimientos y sensaciones (generalmente de malestar) más profundos. Si bien el mundo que los rodeaba y los modelos estaban muy transformados, su referente seguiría siendo la realidad, permitiendo a la abstracción avanzar un paso más allá en la absoluta liberación de la misma.

## **Precedentes e influencias. Revolución artística y revolución política**

Al margen de cuál fue exactamente la fecha de creación de la primera obra “no figurativa”, la labor de Kandinsky fue abrir camino hacia el afianzamiento y consagración del arte abstracto, labor que se desarrolló entre 1910 y 1914, como una tendencia moderna que no requería de la imitación para ser auténtica. Asimismo, en un afán de manifestar y dejar por escrito los cambios que estaban elaborando en el lenguaje plástico, se sucedieron distintas publicaciones, manifiestos, libros teóricos o escritos tras cada una de las obras, que fomentaron un gran aparato teórico gracias al cual tales doctrinas emergieron con tanta fuerza. Aunque ésta no fue una práctica innata de la corriente de artistas adscritos al abstraccionismo. El movimiento futurista no sólo fue pionero, sino que además sistematizó como ningún otro grupo esta configuración de una base teórica a través de manifiestos de muy diversa enjundia. Entre ellos, el más significativo fue el “Primer Manifiesto Futurista” (F.T. Marinetti, publicado en *Le Figaro*, 5 febrero, 1909), pues sirvió como precedente para futuros textos que asentaran las bases artísticas de un movimiento. Pero dentro del mismo arte abstracto, la huella del Futurismo se advertía en el “Manifiesto Realista” (5 de marzo de 1920), publicación con la que los hermanos Pevsner (Antoine Pevsner 1888-1962, y Naum Gabo, 1890-1977) proclamaron sus ideas sobre el Realismo.

De este modo, vemos cómo, en la propia evolución del arte abstracto, era una práctica común plasmar por escrito el ideario teórico, bien fuera de manera individual, o por parte de los grupos artísticos que se fueron progresivamente conformando. Por ejemplo, Theo van Doesburg (1883-1931), publicaría *Manifeste sur l'art concret* (1930) a fin de relatar la importante relación forma-color y proponer una nueva terminología en el abstraccionismo, sustituyendo la idea de “abstracto” por “concreto”. Pero muchos otros estudios se habían publicado en diversas revistas fundadas por los propios grupos artísticos: *De Stijl*, *Wjeschtsch*, *Abstraction-Création*, *Art d'aujourd'hui*, *Structure*, *The Structurist*, etc.<sup>10</sup> La Escuela de la Bauhaus, fundada en Dessau, aunque no se identificase directamente con el abstraccionismo, fue de gran relevancia en cuanto

---

<sup>10</sup> Blok 1982, 15

a la divulgación de textos de diversa índole. De esta entidad en concreto, en añadidura a la enorme labor de difusión que ejerció con respecto a la revista *De Stijl* (editada desde 1917 hasta 1928), sabemos de la existencia de hasta catorce libros publicados entre 1924 y 1929<sup>11</sup>. Estos eran una vía que les permitía promulgar sus métodos, o fomentar el intercambio y confluencia de ideas entre los distintos centros artísticos dispersos por la geografía europea.

Pero volviendo al Futurismo, su huella es rastreable en la configuración formal del arte abstracto, pues muchos de sus adeptos más reconocidos demostraron su inspiración en este movimiento vanguardista. Fue de los futuristas de donde se tomó la concepción del espacio que se impondrá en el Constructivismo. Así como será de su empleo de colores primarios como el rojo, el blanco y el negro, o de la síntesis y reducción más esencial de las formas, de donde Kazimir Malévich (1879-1935) extraerá la inspiración de sus obras suprematistas. Este recurso de medios pictóricos completamente sometidos a la geometrización ya se había llevado a cabo en 1913 en *Sieg über die Sonne*, una obra teatral futurista en cuya escenografía se describían estas formas y colores básicos. La idea de “maquinismo”, la vinculación con la técnica, o la utilidad del arte son otras cuestiones que nos remontan a la nociones futuristas.

En este punto, entra en juego el contenido ideológico pues, ineludiblemente, el contexto social, histórico y geográfico en el que se formaba el artista, influía de manera más o menos explícita en su obra. De ahí se explica la existencia de las diversas visiones que coexistieron sobre el arte abstracto en un mismo periodo (primeras décadas del siglo XX), pero que brotaron según la condición de su entorno más próximo. Por lo tanto, como bien explica Charles Harrison, alguien que “crea sinceramente que el principio organizador de la existencia humana debe ser descubierto en un modelo de leyes cósmicas y verdades espirituales, es posible que se comporte, bajo ciertas circunstancias, de una forma diferente a alguien que sinceramente crea que el modelo dinámico de la vida humana está determinado por la lucha histórica entre clases, o a otros que creen que la existencia humana se define como la interacción de las necesidades biológicas básicas y unos instintos”<sup>12</sup>. Por ende, la proliferación de distintos focos geográficos fue crucial en el caso de la génesis del arte abstracto, pues las condiciones sociales de cada centro artístico impulsaron cometidos y sendas dispares.

Frente a la intención de crear una sensación de movimiento a través de la simultaneidad de los planos propia del Futurismo, en el Cubismo la geometrización es fruto de la sistematización de los distintos puntos de vista de un mismo objeto. Los cubistas como Braque (1882-1963) o Picasso (1881-1973) no trataban de causar ningún tipo de sensación en el espectador, simplemente se asentaban en la mera experimentación u observación formal. Mientras algunos abstraccionistas

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, 37

<sup>12</sup> Harrison 1998, 204

fueron más adeptos a la vitalidad del Futurismo, otros tomaron la geometría del Cubismo como la manera de componer un lenguaje absolutamente universal que trascendiera lo material. Lo ejemplifica claramente la obra de Auguste Herbin (1882-1960), o de manera más personal, Robert Delaunay (1885-1941), cuyo Simultaneísmo fue calificado por el poeta Guillaume Apollinaire (el 12 de octubre de 1912, en un artículo dedicado a los inicios del cubismo) como “un arte del color puro”<sup>13</sup>. La clave es que, para desarrollar su arte, todos ellos se inspiraron en las fuentes más modernas y en los lenguajes pictóricos más innovadores.

Sin embargo, frente a la objetividad del Cubismo, la abstracción fue un paso más allá, eliminando por completo el objeto, recurriendo a él simplemente como suscitador de una emoción. Se entiende que el arte abstracto “volvía la espalda deliberadamente a la figura y así la aniquilaba”<sup>14</sup>. De cualquier manera, la descomposición del espacio y las formas se convirtieron en elementos clave para numerosos artistas y el camino que la vanguardia fue forjando durante la primera década del siglo XX es indispensable para comprender el punto de partida (o la meta) que suponía el alcanzar un arte abstracto, un “arte puro” (Apollinaire).

## **Características formales de la “primera” Abstracción**

Queda claro, a estas alturas, que la abstracción no surgió mágicamente como revelación en la mente de un único creador. Más bien, fue el resultado de un conglomerado de experiencias que se fueron sucediendo en el lenguaje visual de las artes. La imposibilidad de identificación del objeto en la obra de arte era una cuestión que se venía gestando desde mediados de siglo XIX. Ya en el Impresionismo, una de las máximas era la captación del carácter cambiante del paisaje y la capacidad de plasmar un instante lumínico en el lienzo. Las obras resultantes, en las que el color se imponía sobre cualquier tipo de alusión al contorno de las formas, eran absolutas manchas de pigmento que, por asociación, podían asemejarse más o menos a una visión concreta. En la trayectoria de Claude Monet (1840-1926), vemos esa intencionalidad de alejarse de lo imitativo, del valor de mimesis del arte heredado, en obras donde el título es el verdadero revelador del enigma enmarcado y firmado por el artista. Si algo marcó la vida y conmocionó profundamente a Kandinsky, fue la exposición impresionista organizada en Moscú (1895). Quedó particularmente fascinado por la obra de Monet, *El almiar de heno* (fig. 4) y según relata él mismo en *De lo espiritual en el arte* (1912)<sup>15</sup> su conmoción ante ese *Montón de heno* fue tal que afirmaba ser “la primera vez que veía un cuadro. El catálogo me recordó que era un montón de heno. Me

---

<sup>13</sup> Cifr. en Gómez de la Serna 1943, 168

<sup>14</sup> Brion 1963, 1166

<sup>15</sup> Genoveva, D. 1996. *De lo espiritual en el arte* trad. del original: Kandinsky, V., *Über das Geistige in der Kunst*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.



molestó o haberlo reconocido [...] Sentía oscuramente que el cuadro no tenía objeto y notaba asombrado y confuso que no sólo me cautivaba sino que se fijaba indeleblemente en mi memoria [...] De pronto la pintura era una fuerza maravillosa y magnífica. Al mismo tiempo, e inevitablemente, se desacreditó por completo el objeto como elemento necesario del cuadro.”<sup>16</sup>.

Kandinsky desarrolló su periodo de madurez en el contexto de la modernidad alemana, y a partir del Art Nouveau; configuró un estilo personal resultado de una combinación entre Impresionismo, Fauvismo y un cierto Simbolismo<sup>17</sup>. Esta etapa le permitió desechar la planitud del Cubismo, dar rienda suelta a la ruptura formal, o descubrir las posibilidades del color, antes de sistematizar su pintura abstracta. Por su gran labor como fundador, no podemos obviar el importantísimo entramado teórico configurado en torno a su obra, que sirve para comprender cuál era realmente el objetivo de este “arte abstracto”. Aunque ya había realizado diversas publicaciones de mayor o menor importancia, su obra magna surgió como resultado de su curioso hábito de dejar por escrito sus pensamientos. Tiempo antes de realizar su *Primera acuarela abstracta*, alega escribir una de sus más tempranas anotaciones en torno a la validez que podía tener el color, no tanto desde su forma, sino más bien como refugio de las emociones del artista. Afirmaba que en ese momento la pintura se hallaba en una condición favorable que posibilitaba su irremediable emancipación de la naturaleza<sup>18</sup>.

Junto a este acontecimiento, como bien relató él mismo, fue la representación de la obra *Lohengrin* bajo la dirección de Wagner en el Teatro Imperial el otro hito que marcó su rumbo artístico. La música era considerada la más elevada de las artes, por su fuerza y su innata capacidad de conmover al espectador con elementos que en ningún caso deben ser reconocibles. Exactamente eso era lo que ansiaba lograr la pintura, de tal forma que el musicalísimo se convirtió en el modelo a seguir para el resto de las artes. En *Rückblicke* (1913), el pintor ruso configuró una analogía entre las artes plásticas y la música, determinando que las obras de arte “absolutas” eran aquellas “totalmente objetivas” que, “surgen por sí mismas como entes independientes”<sup>19</sup>. Citando al compositor Wagner<sup>20</sup> (1813-1883) y su magnífico *leitmotiv*, Kandinsky admiraba la capacidad del mismo de caracterizar a un personaje ya no únicamente por su apariencia física (vestuario, maquillaje, etc.), sino por un “medio puramente musical”. Al aplicarlo a las artes plásticas, será Cézanne (el “padre de la pintura moderna”) el sustituto de Wagner y los “medios

---

<sup>16</sup> Kandinsky 1912, 10

<sup>17</sup> Greenberg 1961, 131

<sup>18</sup> Kandinsky 1912, 89

<sup>19</sup> *Ibidem*, introducción de Max Bill, 12

Esta asociación entre lo pictórico y lo musical le llevó a hablar de los que denominó “los sonidos interiores” innatos de las formas (abstractas) y del color.

<sup>20</sup> En su continua comparación con la música, en *De lo Espiritual en el arte* y su entramado teórico, Kandinsky cita reiteradamente a compositores modernos, Schönberg o Debussy entre otros.



pictóricos puros” suplentes de los “musicales”. De ahí, y de otros nuevos grandes pintores como H. Matisse (1869-1954) , emergían los dos medios exclusivos (e imprescindibles) de la pintura: el color y la forma.

Este continuo vaivén entre las artes fue propio de un momento en el que el objetivo de todas ellas se tornó común: crear un lenguaje autónomo. En el caso de la pintura, se trataba de encontrar un lenguaje estético consustancial. Ya tiempo antes, en 1980, Maurice Denis había augurado que un cuadro, por encima de todo, era “una ordenación de colores sobre un plano”<sup>21</sup>. La tercera dimensión, por consecuencia, no era obligadamente precisa, renunciando a cualquier rastro de representación ilusoria del espacio. No se trataba de sembrar un “arte no figurativo”, pues no necesariamente una figura debe ser humana. Se trataba más bien de no incluir ningún procedimiento técnico que presentase un espacio en el que esa figura pudiera adentrarse. Lo que realmente se abandonaba era la representación de “un espacio reconocible ocupado por cuerpos tridimensionales”<sup>22</sup>.

## **Abstracción y autonomía del color**

En cuanto al color, las reflexiones de Kandinsky evidencian el relevante papel que se le otorgó. Era el artista “la mano que por esa o aquella tecla” (es decir, la selección de uno u otro color, o una u otra combinación tonal) podía “hacer vibrar el alma humana”<sup>23</sup>. En su profundo examen sobre el cromatismo, proclamó la importancia de los efectos del mismo en el ojo del espectador. Consideraba que existen dos resultados distintos ante la contemplación de un color o paleta de colores concreta. Por una parte, determina la existencia de un efecto que denomina “puramente físico”, encargado de definir una belleza y calidad de las formas del color y suscita emociones en el espectador. Por otra, contempla un “efecto psicológico”, cuya función puede resultar de una “asociación”, pero que independientemente provoca una “vibración anímica” en el sujeto<sup>24</sup>.

En añadidura, al color se le dotaba de un claro sentido simbólico. El espiritualismo que reinó en el abstraccionismo de Kandinsky no ocupó un rol menor en la cuestión cromática. A través de una división del color en dos categorías (según el grado de calidez y de frialdad, o su claridad y oscuridad), configuró un complejo sistema de símbolos en torno al mismo. La psicología jugaba un papel esencial en esta jerarquización *kandinskiana* y era el artista, como comentábamos, el encargado de emanciparse del materialismo y emplear correctamente esos colores para así causar ese efecto o vibración sobre el alma. Los colores no sólo gozaban de un valor emocional, bien

---

<sup>21</sup> Blok 1982, 92

<sup>22</sup> Greenberg, 1965.

<sup>23</sup> Kandinsky 1912, 54

<sup>24</sup> *Ibidem*, 51-52

expresando la tristeza, la alegría o la furia, sino que además respondían a “aspectos emotivos de nuestro ambiente interior; el amarillo es propio de la tierra y el azul propio del cielo; el amarillo es residual e importuno y perturba a la gente, mientras que el azul es puro e infinito y sugiere la paz exterior.”<sup>25</sup>.

## Espiritualismo y Teosofía

Para Kandinsky, el arte del siglo XX podía liberarse de las cadenas del pasado, prescindir del objeto y cualquier evocación al mismo, pero sería imposible crear un cuadro sin recurrir al color o al dibujo, pues eran los generadores de las emociones más profundas y gracias a los cuales el artista expresaba sus necesidades internas (lo que denominó “el principio de necesidad interna”). La búsqueda de semejanzas con objetos de la naturaleza, aunque no destruye expresamente estos valores estéticos, puede fácilmente adulterar su pureza. Por lo tanto, si la analogía con la naturaleza tiende a ser superflua, o en el peor de los casos una distracción, cabe la posibilidad de que sea eliminada. Esta actitud involucra también la desaparición de cualquier componente o connotación subjetiva, sentimental, documentaria, política, sexual o religiosa. Se trata del placer del mero reconocimiento (no tanto de las formas, sino más bien de la obra en sí misma) y el disfrute de su destreza técnica<sup>26</sup>. Por esta razón, en el artista abstracto prevalecerá siempre el empobrecimiento de la obra final frente a la alteración de la pureza o calidad innata que posee.

Este antiindividualismo, en consonancia con la búsqueda de un arte universal e íntimamente racional (Theo van Doesburg), fue parte del programa de muchas de las vertientes de la abstracción (por lo general las más vinculadas con la geometría). Tanto el Rayonismo<sup>27</sup>, como el Constructivismo o *De Stijl*, negaban el valor subjetivo e individual del arte en pro de una manifestación superior a un mundo “imperfecto” e “impuro”. Esta raíz neoplatónica, llevó a los artistas a defender la existencia un universo compuesto por entidades más puras y elevadas, desconocido ante los mortales, y que únicamente unos pocos podían revelar. Era la labor del artista la de mostrar a la humanidad esta realidad, “levantar el velo de la existencia material para revelar la realidad espiritual esencial y oculta”<sup>28</sup>. La del arte, desvelar los significados más profundos. Estos discursos esencialistas estuvieron en boga dentro de los círculos artísticos y, desde la década de 1980, fueron sumando simpatizantes. Entre ellos, F. Kupka (1871-1957), Piet Mondrian (1872-1944), o Kandinsky, en su intención de revelar el espíritu y luchar contra el “materialismo”, se interesaron por las formas espiritualistas y neoplatónicas<sup>29</sup>. En un periodo

---

<sup>25</sup> Read 1964, 193

<sup>26</sup> Nesbit 1998, 16-18 trad. propia

<sup>27</sup> Larionov, M. F., *Manifiesto Rayonista*, 1913

<sup>28</sup> Harrison 1998, 202

<sup>29</sup> Aunque otros como Theo van Doesburg las rechazasen por su poca perspicuidad.

marcado por la evolución técnica, o la unificación entre la ciencia y la espiritualización, se propició la creación de las Ciencias Ocultas. La Teosofía, posiblemente la más influyente, o la Antroposofía, una ramificación fundada por Rudolph Steiner (1861-1925), estarían presentes en los planteamientos de los artistas abstractos.

## **Vertientes de la Abstracción: Abstracción geométrica, Suprematismo, Rayonismo y Constructivismo**

Concretamente en Mondrian, la labor profética era más que evidente. Pero si Kandinsky fue siempre fiel a ese propósito de manifestar una necesidad interna, Mondrian optó por embarcarse en una corriente opuesta que trataba de huir de este misticismo tan personal, con pesquisas encaminadas a la creación de un arte más puro y universal. Frente a Kandinsky, a quien se suele encuadrar dentro de la vertiente lírica<sup>30</sup>, Piet Mondrian fue paradigma de lo que se ha denominado Abstracción Geométrica. El pintor holandés siempre empapó su arte de connotaciones filosóficas y sus intereses por la misma lo llevaron a unirse a la Sociedad Teosófica en 1909. Influenciado por las teorías del “misticismo positivo” y la matemática y regularidad plástica de Schoenmaekers (1875-1944), comenzó a pintar obras intuitivas, representativas de las relaciones universales y manifestación de las características del cosmos. Así, su Neoplasticismo<sup>31</sup> (figura 5) partió de estas ideas para dar vida a composiciones matemáticas, íntegramente geométricas y fundamentadas en un deseo de objetividad, en una sucesiva simplificación, eliminando del objeto cualquier rastro de individualidad (fig.6).

Coetáneamente, en la Rusia revolucionaria, Kazimir Malévich emprendía un camino distinto inexorablemente atraído por las investigaciones en torno a la cuarta dimensión. En 1913, Malevich fundó el Movimiento Suprematista en Moscú presentando un arte profundamente preocupado en el “sentir”, y donde el objeto o las ideas conscientes no tienen valor alguno<sup>32</sup>. La concepción de sus obras Suprematistas, “el grado cero de las formas”, era la consecuencia de aunar las posibilidades de la cuarta dimensión en el campo bidimensional, con diversas teorías sobre la geometría no euclidiana o la teosofía<sup>33</sup>. No renegaba el arte del pasado, sino que planteaba la posibilidad del artista moderno de manumitirse de un arte narrativo, absolutamente impropio de una sociedad vanguardista. En febrero de 1915 presentó su primera obra abstracta en la

---

<sup>30</sup> La Abstracción Lírica estuvo en vigor durante 10 años, desde su nacimiento en 1910, hasta su agotamiento en 1921.

<sup>31</sup> Cuyas formas, basadas en la geometría más básica, la compartimentación de la superficie pictórica en líneas rectas, y el empleo de colores primarios aplicados de manera uniforme, no desechó jamás, manteniéndose fiel a su estilo a lo largo de toda su proyección artística.

<sup>32</sup> Read 1964, 203-204

<sup>33</sup> Marcel 2021, 20

*Exposición 0,10* organizada en Petrogrado: *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (fig. 7). A esta le seguirían sus obras del período de color, como *Cuadrado rojo y cuadrado negro* (1915, conservada en el MoMA de Nueva York), y las del período blanco (fig. 8), *Cuadrado blanco sobre blanco* (1918).

En Rusia, la difusión del abstraccionismo en los años previos y posteriores a la revolución soviética de 1917 fue preponderante. Esto dio lugar a distintas interpretaciones del mismo y junto a Malevich, nos topamos con figuras como Vladimir Tatlín (1885-1953), Lariónov (1881-1964) o Goncharova (1881-1962). Al primero de ellos se debe la teorización del Constructivismo, que rechazaba por completo el arte y lo abolía al considerarlo “un estetismo burgués superado”, incitando así a los artistas a que se dedicasen “a una actividad directamente útil a la sociedad” y, exclusivamente, “a aquellas formas que tuvieran relación con la vida”<sup>34</sup>. Los segundos, fueron los encargados de definir en 1909 el Rayonismo, justificado en su propio Manifiesto como “una síntesis entre Cubismo, Futurismo y Orfismo”. A posteriori, en 1920, y como reacción al resto de movimientos soviéticos, Gabo redactó su famoso *Manifiesto Realista* donde dejó por escrito su objetivo de alcanzar una nueva realidad, de crear obras que no entiesen de moral o de ideología alguna, replanteando una vez más la visión de un arte como “vida”.

## La percepción historiográfica de la Abstracción

Estas fueron algunas de las primeras expresiones que adoptó el arte en un intento de trascender y desligarse de la realidad tangible. El choque entre la multiplicidad de visiones y teorías no fue el único conflicto al que se tuvo que enfrentar el abstraccionismo, ya que otro de los argumentos que acaecen en esta materia es el de la nomenclatura empleada. En el primer arte abstracto ya se plantearon conflictos lingüísticos por el empleo de las palabras. Como ya explicaba al comienzo del capítulo, incluso Theo van Doesburg y Mondrian se debatieron sobre la sustitución, por su confusión, del término “arte abstracto” por “arte concreto”. En la actualidad, conceptos como “abstracto” o “no figurativo”, aunque desconcertantes<sup>35</sup>, se han establecido en la sociedad como definitorios de esta corriente pictórica. Gran parte de estos estigmas derivan de la crítica de arte y la historiografía. Un ejemplo paradigmático en este debate denominativo fue el diagrama diseñado en 1936 por Alfred Barr, por aquel entonces director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (fig. 9).<sup>36</sup> Este anagrama sirvió para definir un canon formalista de la abstracción (y

---

<sup>34</sup> De Micheli 1979, 239

<sup>35</sup> El “arte abstracto” no recurre en ningún momento a un proceso de “abstracción”, es decir, de reducción o síntesis de aquello representado; el arte “no figurativo” no debe ser implícitamente el que no incluye una figura reconocible (tanto humana, como animal, material, etc.) ya que un paralelogramo o una línea recta son también figuras.

<sup>36</sup> Diagrama diseñado para el catálogo de la exposición organizada en 1936 por él mismo, bajo el título de *Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art, NY*.

del resto de los “ismos”) perdurando en el tiempo hasta tal punto que, hoy en día, sus términos siguen siendo los empleados para designar el arte moderno. El arte abstracto, atendiendo a la teoría estética de Roger Fry<sup>37</sup> (1866-1934), se concebía como la reducción a una “pura e indiscutible forma esencial”. Este planteamiento, aunque pernicioso, era más que seductor, principalmente porque hacía desaparecer cualquier tipo de contradicción.

En gran medida, estas ideas son las que han perdurado hasta nuestros días y aunque los estudios siguen avanzando, se han impuesto de manera estable en la concepción de lo que es arte abstracto. Tras hacer un recorrido general por las ideas más significativas de esta tendencia artística, cabe cuestionarnos si acaso pueden existir matices que no hayan sido investigados tan minuciosamente.

Es cierto que, en este recorrido, he mencionado nombres femeninos como el de la rusa Natalia Goncharova. He hecho asimismo alusión a figuras como Delaunay, u otras no mentadas como la de Jean Arp, cuyas profesiones fueron análogas a las de sus mujeres (Sonia Delaunay-Terk y Sophie Taeuber-Arp), quienes también indagaron en esta búsqueda de un arte sin figura. Aun cuando en estudios tan tempranos como el de Gómez de la Serna<sup>38</sup>, literato pionero en la estimación y el impulso del arte en un ámbito español, se las asociase directamente a la labor creativa de sus maridos, el respeto hacia las mismas no desaparece. Fueron también apreciadas como personalidades primordiales dentro del panorama artístico moderno y, concretamente, en la cosecha del abstraccionismo. Pero a grandes rasgos, nos percatamos de la ausencia de nombres de mujeres en los estudios y manuales canónicos dedicados al universo abstracto. Y ya no fue sólo en materia práctica, pues en ese interés por definir la terminología del arte del siglo XX, que se venía gestando desde 1930 en Europa, echábamos en falta la presencia femenina. Estas lagunas no han sido corregidas hasta fechas recientes, cuando la historiografía ha prestado mayor atención a la obra de diversas artistas y su papel en el desarrollo de los movimientos de vanguardia. No obstante, son estos debates esencialmente masculinos<sup>39</sup>, y la escasa mención a la creación de artistas mujeres, lo que hace cuestionarnos cuál era verdaderamente la posición y el rol desempeñado por la mujer dentro de este prematuro fenómeno estético y cultural.



---

<sup>37</sup> Artista, ensayista, académico de arte postimpresionista y conservador en el Metropolitan Art Museum de Nueva York desde 1906.

<sup>38</sup> “Madame Sonia Delaunay, la esposa de Robert, es una artista oriental supeditada a las teorías francesas que alimenta su marido y le alimentaron a él” fueron las palabras con las que de la Serna introdujo a la artista en el capítulo dedicado al Simultaneamos, perteneciente a su más célebre obra (Gómez de la Serna 1943, 169). No obstante, prosigue su discurso distinguiendo la creación de la mujer con la de su cónyuge, determinándola “de gama más amplia” (por su mayor vinculación con las artes decorativas, el diseño y la moda), y aclarando que, al igual que su marido, Sonia gozó de una “larga vida artística, pues comenzó a exponer en 1908, y después, sin interrupción, ha continuado su exposición hasta exponerse a todo (...)”.

<sup>39</sup> Marcel 2021, 20

### 3. LA VISIÓN FEMENINA. MUJER ARTISTA Y ABSTRACCIÓN

Al igual que la abstracción no puede reducirse exclusivamente a una resistencia ante la figuración, ya agotada para aquel entonces, tampoco puede concebirse el arte moderno como un proyecto privativo de la colectividad, del trabajo conjunto entre hombres y mujeres de diversas partes del mundo. El arte abstracto fue el resultado de la creación de múltiples mujeres, desde diversas sendas, que luchaba en virtud a una ecuánime contribución creadora entre los y las artistas. Sin embargo, esta realidad ha sido encubierta por la historiografía canónica<sup>40</sup>.

Al igual que muchas prácticas expresivas han sido desechadas o categorizadas como no artísticas, la creación femenina se ha visto desplazada por la historia del arte hegemónica. Estudios sobre la estética como el del pensador francés Jacques Rancière<sup>41</sup>, han demostrado el importante peso que el diseño ejerció como definidor de “las transformaciones de lo sensible en el tránsito del siglo XIX al XX”. Fue gracias al diseño que se pudo forjar la relación entre texto e imagen tan propia en el arte moderno<sup>42</sup>, y no en la pintura como se nos ha hecho creer hasta ahora. La clave de esta revisión de la historia de la modernidad es su defensa de la igualdad, pues la pintura no es en ningún momento desacreditada en defensa de otras técnicas artísticas, sino que más bien se encarga de escribir un relato basado en la continua correspondencia entre las artes. Análogamente a la no aceptación de las prácticas consideradas *menores*, la percepción fragmentada de la estética moderna se extiende a la cuestión de género, narrando una historia que ha prescindido de sujetos esenciales y ha renunciado parcialmente a la igualdad<sup>43</sup>.

#### **La crítica de arte: una historiografía sesgada**

Con la estandarización y categorización impuesta por la crítica y teorización del arte, se ha condenado la heterogeneidad y pluralidad que efectivamente singularizó al arte moderno. Modelos como el de Alfred Barr, aunque sirvieron para comprender en mejor medida la estructura e inspiración de cada uno de los movimientos de vanguardia, al mismo tiempo han obstaculizado la visión diversificada de las mismas. Junto a él, Clement Greenberg, según Danto el “narrador más grande del modernismo”<sup>44</sup>, ha ayudado a configurar este paradigma de la historia y teoría del arte moderno del que, conscientes de su imparcialidad, todavía somos herederos. Estas

---

<sup>40</sup> Pollock 2021, 26

<sup>41</sup> Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM Eds., 2009.

<sup>42</sup> Rancière, J. 2009, 27.

<sup>43</sup> Godoy Dominguez, M. <sup>a</sup> J. 2018, 263

<sup>44</sup> Danto 1999, 33

evaluaciones, que definían un claro marco estético, no dejaban espacio a la dubitación o incertidumbre. En otras palabras, no permitían hacerse preguntas. Sin embargo, al igual que hemos abarcado la abundancia desde el punto de vista ideológico, analizando cómo las corrientes de pensamiento o la vivencia en un contexto concreto influyeron determinantemente en el proyecto y proceso creativo, cabe plantearse la pluralidad desde la condición social y de género.

El canon de Barr, en materia de abstracción, en su preferencia por el trio Kandinsky-Malévich-Mondrian, prevalencia por un arte ajeno a la naturaleza, y la escasa presencia femenina, ha corroborado en la construcción sesgada de este arte de la modernidad. Independientemente de que el lenguaje pictórico desarrollado por las artistas se inscribiera perfectamente dentro del paradigma de la vanguardia, también buscaron transgredir y superar esos modelos. Las semejanzas son evidentes, pero lo son igualmente las disidencias, pues la contribución de las artistas fue de la mano de la introducción de valores y “disposiciones mentales” diferentes, que trataban de superar los modelos patriarcales vigentes<sup>45</sup>. En este sentido, Anne-Marie Sauzeau-Boetti lo clarifica brevemente en su aportación en *Negative Capability as Practice in Women's Art* (1976), afirmando que “la exclusión de las mujeres es histórica y no natural”. En otras palabras, la poca presencia de mujeres en el panorama artístico no es fruto de una menor participación o aportación de las mismas en la evolución del arte a inicios del siglo XX, sino más bien de una invisibilización histórica.

Aunque indudablemente por su condición femenina sufrieron de una menor notoriedad en los círculos artísticos, su presencia no fue menor con respecto a la de sus congéneres masculinos. El número de artistas activas en el proceso de emancipación del arte purista y académico no fue ni mucho menos reducido, pese a que muchas de ellas hayan sido olvidadas con el tiempo. Asimismo, algunas fueron marginadas en el seno de los grupos y congregaciones que han pasado a la historia por sus estudios de indagación hacia la abstracción.

## **Las mujeres en los primeros círculos de creación abstracta**

Hay distintas suposiciones que tratan de dilucidar esta especial afinidad de las mujeres por la vanguardia abstracta. Es evidente que un arte autoconsciente, que ya no miraba hacia el exterior, sino que indagaba en sus propias posibilidades, en sí mismo y en sus medios, (que contaba con una aspiración *metaartística*), fuese especialmente atractivo para las mujeres que, por aquellas fechas, comenzaban a tomar conciencia sobre sí mismas<sup>46</sup>. Las mujeres de aquella época se tornaban más independientes que nunca y con una postura revolucionaria, habían elegido tomar

---

<sup>45</sup> Pollock 2021, 27

<sup>46</sup> Porras Gil, 2014, 7-8



las riendas sobre su propia vida<sup>47</sup>. No es difícil comprender por lo tanto que muchas de ellas encontrarán en este entono de introspección que era el arte, un espacio donde volcar su anhelo de superar las barreras sociales, y en consecuencia estéticas<sup>48</sup>. En añadidura, el interrogante de si acaso los condicionantes personales y vivencias de estas mujeres fueron determinantes en su trayectoria y proyección artística, nos lleva a pensar que las circunstancias pudieron dar mayor sentido aún a su obra.

Independientemente de cuál fuese su aspiración o si acaso, a costa de su situación social, su sensibilidad fue distinta a la de sus colegas, muchas de ellas fueron pioneras en esa persecución vanguardista hacia un arte no imitativo que se evidenció en las primeras décadas del siglo XX. Dentro de sus muchos focos de desarrollo, el grupo *Abstraction-Création* (1931-1936) fue fundado en la capital parisina por iniciativa de Georges Vantongerloo (1886-1965), Jean Hélion (1904-1987) y Auguste Herbin (1882-1960), con la finalidad de recoger el testigo de sus predecesores, superar la herencia del Cubismo, y ser el mayor colectivo de creación puramente abstracta<sup>49</sup>. Llegó a convertirse en la principal agrupación internacional dedicada a la abstracción en los años 30, sobre todo promoviendo la difusión de sus fundamentos. El grupo contó con un centenar de miembros, de los cuales sabemos que únicamente doce eran mujeres<sup>50</sup>. Si bien la participación de las artistas era siempre más reducida que la de los hombres, en esta ocasión trató de equipararse. Se dio oportunidad a las mujeres a que publicaran sus textos o expusieran sus reflexiones en la revista “*Abstraction création non figuratif*”, así como a que mostrasen su obra al público en las diversas exposiciones que organizaban, algo que por lo general, era bastante poco común.

Pero esto no se redujo a *Abstraction Création*, pues el papel desempeñado por las creadoras puede analizarse en los distintos derroteros que la abstracción estaba tomando en el resto de la geografía europea. En este sentido, cabe señalar distintas asociaciones, como las creadas en el contexto soviético, donde el sentimiento revolucionario prevalecía sobre el género y la individualidad se atenuaba en pro del poder colectivo. Asimismo, las agrupaciones fundadas en la ciudad de París como *Cercle et Carré* (1929), cuya breve trayectoria gozó de la aportación de importantes artistas y cuyo rol, sin embargo, nunca fue valorado como merecía en la definición de los principios estéticos<sup>51</sup>. En añadidura, encontramos la abstracción geométrica definida en Holanda por la revista de arte, arquitectura y diseño *De Stijl* (1917-1931), que sabemos que contó con una mínima

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, 8

<sup>48</sup> Pero no sólo fueron las artistas las que tomaron cartas en el asunto, pues la ciudad de París, vanguardista y bohemia, no podría entenderse sin la presencia de Gertrude Stein, coleccionista e intelectual de origen americano gracias a cuyo salón se consagró gran parte del arte de la modernidad (*Ibidem*, 18).

<sup>49</sup> Marcel 2021, 20

<sup>50</sup> Faxedas 2015, 483

<sup>51</sup> *Ibidem*, 39



participación femenina. Y por último, es oportuno mencionar la Bauhaus (1919-1933) en Alemania, escuela en la que las féminas se apartaron al terreno de las artes decorativas, o *Der Blaue Rieter* (1911-1914), donde únicamente fueron reconocidas dos mujeres que, curiosamente, realizaban obra de carácter figurativo<sup>52</sup>. Pero si examinamos detenidamente cada uno de estos colectivos, nos encontramos con personalidades conspicuas y sobresalientes.

En la Unión Soviética, el alejamiento del arte de la antigüedad se encumbró de manera más radical por cuestiones sociales, políticas e ideológicas. En la orientación artística hacia lo no mimético, diversos personajes femeninos despuntaron en este marco espacial por su calidad artístico-técnica (figs. 10-12). Son figuras como Natalia Goncharova, Alexandra Exter (1882-1949), Nadezhda Udaltsova (1885-1961), Olga Rozanova (1886-1918) o Liubov Popova (1889-1924) quienes plantaron la semilla de esta revolución formal. El nexo entre todas ellas fue el no limitarse a la creación pictórica, pues supieron ampliar sus márgenes artísticos llevando la abstracción a lo cotidiano, bien fuera a través de la poesía *transmental*, como por medio de las artes decorativas, o el diseño escenográfico y de vestuario. Simultáneamente despuntaron en la configuración de un aparato teórico: Rozanova escribió textos tempranamente sobre la liberación imitativa del arte en *El arte contemporáneo y las razones de su incomprensión* (1913), y sobre la función estructuradora del color en *Cubismo, Futurismo, Suprematismo* (1917). A la par, Popova y Varvara Stepanova (1894-1958) teorizaron en la instrucción del Constructivismo, o en materia de moda y teatro.<sup>53</sup>

A finales de la década de 1920, en un periodo crítico que cuestionaba la validez artística de la abstracción, tachada de gélida, excesivamente intelectual y decorativa<sup>54</sup>, *Cercle et Carré* surgió por iniciativa del pintor uruguayo Joaquín Torres-García y el poeta belga Michael Seuphor. En este entorno, dos de los miembros más sugerentes fueron mujeres: Franciska Clausen (1899-1986) y Marcelle Cahn (1895-1981) (fig. 13). Sus aportaciones a este pernicioso contexto fueron

---

<sup>52</sup> Gabrielle Münter (1877-1962), quien además fue compañera sentimental del líder, Vasili Kandinsky, y la pintora rusa Natalia Goncharova (1881-1962). Cabría hacer mención a la expresionista Marianne von Werefkin (1860-1938), o a Marie Laurencin (1883-1956), más próxima a la representación cubista.

<sup>53</sup> Dulguerova 2021, 76

<sup>54</sup> El decorativismo fue un tema principalmente desdeñado en materia del abstraccionismo. En este sentido, es oportuno hacer mención a la firme filosofía anti decorativista de Adolf Loos. En su ensayo *Ornamento y delito* (publicado por primera vez en 1913), el arquitecto austriaco manifestó abiertamente su desprecio por el carácter decorativo del arte, la arquitectura o el diseño de objetos útiles, en los que debía primar la funcionalidad y desecharse cualquier rastro de ornamento. De la misma manera Kandinsky se había posicionado en contra del decorativismo. Según sus teorías, el artista “corría el peligro de una *ornamentación geométrica*”, así como “el camino (hacia la abstracción) lleva por dos campos (que hoy son dos peligros): a la derecha está la utilización abstracta y emancipada del color en forma *geométrica* (ornamentación), a la izquierda la utilización más real, casi paralizada por las formas externas, del color en forma corpórea (fantasía)” (Kandinsky V., *Über das Geistige in der Kunst*, Múnich, 1912).

cruciales por el impulso y definición de la abstracción, por su participación en el grupo, así como por su papel indispensable evidenciando la condición a la que se sometían las artistas.

El nombre de Gunta Stölzl (1897-1983) hizo eco en las aulas de la Bauhaus. Aun cuando muchas de las mujeres que allí se formaron terminaron en el taller de confección, junto a Stölzl, nombres como el de Anni Albers, Benita Koch-Otte, Gertrud Arndt, alumnas y coparticipes del taller de tejeduría, o Marianne Brandt y Alma Siedhoff-Buscher, cuyo oficio se desarrolló fuera de dicho taller<sup>55</sup>, resonaron en las paredes de la escuela. Pero la única que alcanzó el puesto de maestra en la historia de la Bauhaus fue Stölzl. Por iniciativa propia, en 1920, y con el apoyo de su fundador Walter Gropius, instauró en la escuela una clase exclusiva para mujeres: el taller de Tejeduría. Aunque en sus inicios se garantizaba una total equidad entre hombres y mujeres, según Anja Baumhoff<sup>56</sup>, Gropius no estuvo siempre de acuerdo con la igualdad dentro de las aulas. Si bien en la teoría se defendía una imparcialidad de género, en la práctica las artistas nunca ocuparon importantes rangos dentro del sistema de la Escuela de artes y diseño (fig. 14).

La única excepción fue la tejedora y artista alemana, cuyo papel se incrementó incluso más con el traslado de Weimar a Dessau, ya que la manufactura textil de la escuela había ganado gran prestigio por la industrialización de sus técnicas, el empleo de materiales modernos como hilos sintéticos, y la belleza de las formas que componían sus creaciones. Todas las teorías sobre el color y la forma, la armonía y la composición, o la perceptibilidad que se estaban llevando a cabo en los lienzos, fueron trasladadas de manera excelente por Stölzl (figs. 15 y 16) y sus alumnas, quienes demostraron que la abstracción podía sobrepasar los límites del marco y sumergirse en la osada empresa de adaptarse al soporte textil. Por lo tanto, aunque hayan sido parcialmente invisibles para la historiografía y sus obras tachadas de decorativas, estas artistas aportaron su granito de arena en la construcción tan heterogénea de la abstracción geométrica.

Adicionalmente a la intervención de creadoras dentro de los grupos de vanguardia, existieron figuras singulares que trabajaron de manera independiente hacia el abstraccionismo. Sonia Delaunay-Terk<sup>57</sup>, quien adoptó el apellido de su marido Robert Delaunay, es una de las pioneras de la búsqueda de un arte liberado de las ataduras del pasado y que, a través de medios inherentes a las artes plásticas, hallase su camino hacia la absoluta autonomía del lenguaje. Su aportación también es relevante en cuestión de medios, pues no se limitó a trabajar sobre lienzo, y trató de

---

<sup>55</sup> Según estudios recientes, la concentración de artistas mujeres en la manufactura textil no restringió su participación en otros talleres, pues dos tercios de la actividad de artistas en la Bauhaus se desarrolló fuera del ámbito textil (P. Rössler, y A. Blümm, "Soft Skolls and Hard Facts" en *Bauhaus Bodies*, 11).

<sup>56</sup> Baumhoff, A. 2001. *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*, Frankfurt: Peter Lang, p. 53. Cifr. en Belchena 2021, 95.

<sup>57</sup> Aunque durante los años treinta se refugiase en el grupo *Abstraction-Création* y siempre frecuentase los círculos artísticos, considero que su figura debe analizarse como absolutamente autónoma.

conectar las artes con otros extractos de la vida. Si bien la impulsora de un nuevo arquetipo femenino en moda fue Coco Chanel (1883-1971), algo antes, Sonia supo cohesionar más directamente el arte con la moda (figs. 17 y 18). Trasladó brillantemente a sus vestidos los elementos plásticos (los colores puros y vibrantes, los planos, y los espacios tan particulares) así como la energía que emanaban del Simultaneísmo, al que dio vida junto a su marido (y que perfilaron en torno a 1910-1912). Estas creaciones tuvieron un enorme éxito en su época, llegando a fundar en 1918 su propia casa de costura en Madrid (*Maison Sonia*) o a diseñar los decorados y vestuarios de diversas puestas en escena (como fue el caso del ballet *Cleopatra* en 1918, o *Le Petit Parigot* en 1929)<sup>58</sup>.

Son tantos los ejemplos de grandes artistas que colaboraron en la constatación del arte abstracto durante este periodo señalado, que aún echamos en falta nombres como el de Marthe Donas (1885-1967), Florence Henri (1893-1982), Sophie Taeuber-Arp (1886-1943), Jeanne Coppel (1896-1976), o Nelly van Doesburg (1899-1975), todas ellas pertenecientes a los círculos europeos, en añadidura a Marlow Moss (1889-1958) y Charmion von Wiegard (1896-1983) correspondientes al contexto anglosajón<sup>59</sup>.

Aunque inscrito dentro de los parámetros que marcaba el lenguaje plástico de la abstracción, la creación resultado del ingenio femenino se ha singularizado por su ejecución y significado propios<sup>60</sup>. En cuanto a su concepción en el clima concreto de los orígenes de la abstracción, la obra de artistas mujeres está fuertemente vinculada a una teoría dualista, según la cual, lo femenino representaba “lo otro”, a purificar y eliminar, en su asociación con lo material, lo sensual, lo corporal y lo decorativo<sup>61</sup>. A esta hipótesis añadiría lo esotérico<sup>62</sup>, el ambiente ocultista en el que las primeras mujeres que practicaron la pintura abstracta encontraron un espacio donde resguardarse y plasmar en el arte sus más profundas experiencias con el más allá. El arte y el Espiritismo estuvieron ampliamente ligados durante su popularización y difusión en el siglo XIX. Junto a ello, las prácticas esotéricas vinculadas con el mediumnismo, proliferaron en su difusión de mensajes, en muchas ocasiones materializándose de manera plástica. Existen diversos ejemplos, pero si hubiera que destacar una figura paradigmática en la sistematización del acto creativo como fruto del ejercicio ocultista, esa sería Hilma af Klint.

---

<sup>58</sup> Acebes de la Torres 2014, 122

<sup>59</sup> Faxedas 2013, 30-31

<sup>60</sup> Godoy Domínguez 2018, 265

<sup>61</sup> Faxedas 2013, 27

<sup>62</sup> Fascinación que compartieron con los grandes personajes masculinos, entre ellos Malevich, Kupka, Mondrian o el mismo Kandinsky, ampliamente interesados por las doctrinas teosóficas y esotéricas.

## Visibilización y presencia en exposiciones

Pero al margen de esta teoría, la poca atención prestada a las artistas en las exposiciones es más que evidente. En perspectiva, artistas como Georgia O'Keeffe (1887-1986) o Delaunay habían tenido el privilegio de exponer en solitario su obra en vida. En el caso de la primera de ellas, aunque menos frecuente, también desarrolló un repertorio abstracto que dispersó a lo largo de los siete decenios que duró su carrera (fig. 19). Cuando su presencia en las salas expositivas en Nueva York y el resto del país venía ofertándose desde los comienzos de su carrera artística<sup>63</sup>, no sería hasta 1993 que se dedicase una primera retrospectiva de la artista fuera de las fronteras norteamericanas (en Londres, Ciudad de México y Yokohama). En el caso de España, hubo que esperar nueve años más hasta que la Fundación Juan March organizase la primera muestra dedicada a O'Keeffe<sup>64</sup>.

Otras como Exter participaron en muestras colectivas (1917) que ayudaron a despegar su carrera artística. Las creaciones de Popova y Rozanova fueron homenajeadas y recordadas en sus respectivas retrospectivas póstumas (en 1919 y 1924). Indudablemente, si hubiera que destacar una exposición que influyó en la evolución de la abstracción rusa, esta sería la *Exposición 0,10* (1915) en la curiosamente, la paridad entre obras de artistas mujeres y hombres fue casi exacta<sup>65</sup>.

En 1975, en un momento marcado por la revolución feminista, Los Angeles County Museum of Art organizó una primera exposición dedicada exclusivamente a artistas mujeres. Bajo el título *Women Artists 1550-1950*, se presentó a ochenta y tres artistas de muy diversa procedencia, expresión artística, y épocas de la historia bajo común denominador de ser mujeres. Entre ellas, resonaron nombres como el de Sonia Delaunay, Natalia Goncharova, Georgia O'Keeffe, Alexandra Exter o Liubov Popova. Pero tres años antes, la exhibición *Old Mistresses*<sup>66</sup> ya planteaba la calificativa situación de las artistas en asociación a su condición de mujeres, cuando nunca había sido necesario reiterar el adjetivo “hombres” al referirse a los artistas.

En nuestros días, gran parte de este entramado histórico oculto ha salido afortunadamente a la luz y la historiografía se ha replanteado los discursos que venía defendiendo desde las últimas décadas. Asimismo, las galerías de arte y museos se han puesto al orden del día y han hecho un hueco a las mujeres artistas que hasta el momento se hallaban en la sombra más absoluta. En

---

<sup>63</sup> Cuando O'Keeffe se hallaba en su fase más inventiva y original, concretamente en mayo de 1916, su obra llegó a las manos Alfred Stiglitz, quien por aquel entonces regentaba la Galería 291 en la Quinta Avenida, donde su obra fue expuesta por primera vez.

<sup>64</sup> Mintz Messinger, L. 2002. *Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas*, catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Juan March.

<sup>65</sup> Dulguerova 2021, 76

<sup>66</sup> *Old Mistresses: Women Artists of the Past*, Walters Art Gallery (Baltimore), 17 abril-18 junio de 1972. Ensayos pertenecientes al catálogo de Ann Gabhart y Elizabeth Broun.

1934, el prestigioso MoMA organizó la exposición *From Impressionism to Abstraction: 13 Woman Painters*, donde por primera vez se trabajaba sobre un recorrido de este tipo y se mostraba la obra de creadoras como Popova, Udalstova o Taeuber-Arp. No obstante, y pese a la apuesta de la excéntrica Peggy Guggenheim (1898-1979) en la década de 1940 por artistas representantes de la historia de la abstracción<sup>67</sup>, hubo que esperar hasta 1970 para volver a encontrarse las cartelas con nombres de artistas femeninas en las paredes de los museos y exposiciones.

En definitiva, es evidente que el menosprecio a las artistas ha sido un fenómeno propiciado por la crítica y los estudios historiográficos realizados hasta las últimas décadas del siglo XX. Aunque en aquel momento la posición de la mujer no podía equipararse a la del hombre, un gran número de artistas superaron los obstáculos impuestos por la sociedad y contribuyeron copiosamente en la definición de la modernidad. Afortunadamente muchas mujeres audaces pudieron ser partícipes de este hervidero que estuvo en ebullición durante las primeras décadas del nuevo siglo. Han sido las revoluciones culturales feministas, que cobraron mayor auge en la década de 1980, con su respectiva progresión in crescendo durante el siglo XXI, las que han permitido la valoración y visibilización de estas figuras hasta entonces olvidadas. En nuestro país, han sido historiadoras como Estrella de Diego o Patricia Mayayo las que han rescatado a estas talentosas artistas, ocupándose de abordar la Historia del Arte desde una perspectiva feminista y de género. Pero con anterioridad, ejemplos como el estudio de Linda Nochlin<sup>68</sup>, nos revelan ese prematuro interés que el feminismo despertó en la historiografía y que trató de argumentar por qué no contábamos con grandes nombres de mujeres en el transcurso de la Historia del Arte. Esta, que durante años ha brindado un conocimiento parcial e incompleto, pudo ponerse al día de la singularidad y las investigaciones compartidas entre mujeres y hombres provenientes de muy diversas partes del mundo.



---

<sup>67</sup> Entre ellas Sophie Taeuber-Arp, Louis Bourgeois y Louise Nelson, quienes, en las exposiciones organizadas en 1943 y 1945 en la galería neoyorquina de la coleccionista, fueron las únicas que alcanzaron un merecido reconocimiento (Marcel 2021,18).

<sup>68</sup> Nochlin, L. 1971. *Why have there been no great women artists?* Artnews, 69.

## 4. HILMA AF KLINT ¿PIONERA EN EL DESARROLLO DE LA ABSTRACCIÓN?

### **Trayectoria vital y formativa de Hilma af Klint. Marco histórico y social**

Hilma af Klint nació el 26 de Octubre de 1862 en Solma, al noroeste de Estocolmo. Fue la cuarta hija engendrada por el matrimonio formado por Mathilda Sontag (1832-1920) y Víctor af Klint (1822-1898), pertenecientes una famosa familia de almirantes suecos que habían servido como oficiales y directores de la academia militar. La historia de su familia es rastreable hasta su bisabuelo Erik af Klint (1732-1812), quien tras servir a su país ante la amenaza rusa durante la Batalla de la bahía de Viborg (1790), fue recompensado por el rey Gustavo III con un título que elevaba su linaje al estatus de nobleza<sup>69</sup>. Por lo tanto, la joven Hilma se crio en un entorno aristocrático. Aparte de su labor militar, la familia af Klint había sido premiada por su reputación como cartógrafos. Su abuelo, era conocido por ser el oficial de marina y cartógrafo más eminente del país<sup>70</sup>, y junto a su hijo Gustaf (1771-1840), se había ocupado de cartografiar la costa sueca a petición del monarca.

Comprender la infancia de Hilma es también comprender su enigmática obra y la procedencia de cada uno de sus símbolos. Hay testimonios de su vida muy tempranos en los que encontramos profundas vinculaciones con su futura obra pictórica. Fue en la colección de libros y publicaciones científicas que poseía la familia de navegantes, donde la joven Hilma entró en contacto con la mecánica teórica, los algoritmos y la trigonometría. La influencia náutica que inexcusablemente su parentela ejerció sobre ella se hace notar en su gran ciclo *Pinturas para el Templo*, por la inclusión de todo tipo de símbolos cartográficos<sup>71</sup>. El destino de Hilma se hubiera presagiado más fácilmente si hubiera nacido hombre, ya que muy probablemente hubiera terminado trabajado junto a su padre como oficial de marina. No obstante, se convirtió en pintora y al igual que sus antepasados habían delineado los entrantes y salientes de la superficie terrestre sobre el mar, y habían revelado territorios desconocidos para el ser humano, ella trató de hacer visible lo invisible<sup>72</sup> al proclamar aquello que superaba los límites naturales de nuestro mundo.

Al margen de la situación personal de su familia, la sociedad sueca de la época estaba tremendamente contaminada por el conservadurismo y las creencias sumamente tradicionales basadas en el pensamiento Luterano. En una de las sociedades más evolucionadas hoy en día, estaba instaurada una férrea religiosidad que contribuyó a la configuración tanto de la

---

<sup>69</sup> El ante apellido *af*, situado entre el primer y segundo nombre, es el equivalente al prefijo *von* en Alemania, y aquel que en Suecia indica la pertenencia a una familia de la nobleza.

<sup>70</sup> Voss 2021, 52

<sup>71</sup> Visibles fundamentalmente en series como *The Ten Largest*, 1907 (fig. 21).

<sup>72</sup> *Ibidem*, 18

personalidad (profundamente espiritual), como del lenguaje pictórico de Hilma. Alusiones a la iglesia de muy diversa naturaleza emergen en su obra, bien fuera por su fascinación (principalmente a partir de 1912) por la religión, o por la inclusión de detalles atinentes a su infancia y a la Iglesia de San Nicolas. Fueron la recurrente figura de San Jorge y el dragón<sup>73</sup> (fig. 22), o los parhelios (fig. 23) captados en la emblemática obra *Vädersolstavlan*<sup>74</sup> (fig. 24), dos de los símbolos pertenecientes a su alfabeto pictórico, encumbrados ya durante estos primeros años de vida de la artista.

## Los inicios de su carrera artística

Su ascendencia aristócrata concedió a Hilma la posibilidad de continuar sus estudios. Tras finalizar su enseñanza en la escuela elemental, accedió a la educación secundaria femenina en la *Royal Normal School of Girls*. Aunque el acceso a la escuela secundaria en Suecia estaba reglamentado desde 1864, y desde la década de 1870 proliferaba la emancipación femenina gracias a las legislaciones vigentes, la igualdad entre sexos era aún una lejana utopía. La instrucción de las niñas en la época estaba profundamente marcada por las doctrinas de la Iglesia. Por fortuna, Hilma creció en el seno de una familia liberal, pues sus padres dieron licencia a sus hijos para hacer florecer su personalidad y madurar libremente su carácter individual. De ahí que Hilma tuviese la iniciativa de convertirse en pintora. Con sólo 17 años, a la par que comenzaba a ser participe en sus primeras sesiones espiritistas, la joven Hilma recibía clases de dibujo a fin de preparar su acceso a la *Royal Academy* de Estocolmo.

Los gustos artísticos impuestos en Suecia nada tenían que ver con aquello que se estaba incubando en esos mismos años en París. Mientras en Francia las investigaciones impresionistas en torno a la luz y el color de Édouard Manet (1832-1883) y Claude Monet iban ganando terreno, la burguesía sueca caminaba aún en un sendero prominentemente conservador. La gran mayoría de encargos comisionados a los artistas del mercado respondían a un mismo esquema: una pintura académica, bien elaborada, y temática clásica, bien fuese de paisajes, retratos o bodegones. Las grandes obras de arte y las que demostraban la genialidad de sus creadores eran aquellas que reproducían verazmente importantes eventos históricos o pasajes de la Biblia. Este modelo de pintura era el impartido en las aulas de dibujo, y en consecuencia, el que Hilma asimiló durante sus años de estudio en la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo (fig. 25).

---

<sup>73</sup> Que conoció en la Catedral de Estocolmo, donde rendía culto junto a su familia, a través de una gran escultura de madera creada por el escultor Bernt Notke sobre dicho tema.

<sup>74</sup> Igualmente hallada en la Catedral, esta obra de incalculable valor histórico representa la visión del 20 de abril de 1535, día en el que se presenció desde la ciudad de Estocolmo este fenómeno atmosférico.



De esta época, contamos con bocetos o dibujos anatómicos (de partes del cuerpo como manos, o figuras humanas bien vestidas o desnudas), paisajes, o copias al natural de vasijas y esculturas en yeso, que servían a la aprendiz como ensayos para ir progresivamente perfeccionando su técnica. Ya en estos primeros bosquejos en lápiz o carboncillo, af Klint demuestra su destreza artística, por la cual fue premiada en su estancia en la Academia<sup>75</sup>. Pero, pese a la felicidad de haber cumplido su sueño y emprender el proyecto de convertirse en pintora, rememorando sus años de estudio en la Academia de Bellas Artes, la artista escribía en su cuaderno de notas: “*La tarea consistía en la reproducción. Yo no tenía ideas propias*”<sup>76</sup>.

Sus profesores afinaron sus destrezas compositivas, dibujísticas y en sugestión de perspectiva, a fin de formar a una profesional correcta y normativa. La estricta división entre hombres y mujeres en la Academia, quienes eran instruidos separadamente, no hacía más que vivificar la brecha entre ambos. Mientras los hombres gozaban de un abanico más amplio en el panorama profesional, el destino de las mujeres a acabar ejerciendo la docencia era casi tajante<sup>77</sup>. No obstante, cuando se graduó en la Academia, era frecuente hallar su nombre en la prensa y en las listas expositivas llevadas a cabo por la Asociación General de Arte de Suecia. Aunque las noticias de este temprano periodo profesional son escasas, sabemos que su obra entró en la órbita del mercado, y a partir de 1886, Hilma se hizo un hueco en diversas exposiciones colectivas organizadas por los salones de arte<sup>78</sup>.

Entre las distintas suposiciones asumidas sobre el transcurso de la vida de la artista -como la circunstancia de no haber mostrado su obra- que gracias a los estudios más recientes<sup>79</sup> sabemos que son falsas, se encuentra la presunción de que Hilma nunca salió de Suecia. Esta afirmación, aunque hoy sabemos que errónea, servía para avivar el misticismo que circuncidaba a la artista, pues pudo desarrollar una pintura tan flamante e innovadora sin conocer aquello que sucedía más allá de sus fronteras. Aunque los méritos son evidentes, la verdad es que Hilma sí viajó en numerosas ocasiones fuera de su país: conoció Dornach, Londres, Brujas, también visitó Holanda, Alemania, Noruega e incluso Italia, donde exploró a los grandes maestros del Renacimiento en su tránsito por Florencia, Verona, Milán, Venecia o Roma<sup>80</sup>. Por otro lado, con el estallido de la Guerra Mundial, Kandinsky se refugió en Suecia por su postura neutral ante el conflicto. En dicha estancia, el marchante de arte Karl Gummesson organizó, durante el febrero de 1916, una exposición dedicada a su obra en su galería de Estocolmo, exposición que af Klint pudo haber

---

<sup>75</sup> Hilma af Klint, *Andromeda*, ca. 1888.

<sup>76</sup> Af Klint 2018, 31-32. Entrada del 19 de abril de 1943.

<sup>77</sup> Mintz Messinger 2002, 11

<sup>78</sup> Estudios como el del antropólogo sueco Åke Fant (*Hilma af Klint's Secret Paintings*, 1988) no contemplaban esta realidad de la vida de la artista. Son los estudios más actuales los que nos revelan que era una falsa creencia. Voss 2022, 6, 70-71

<sup>79</sup> Voss, J. 2022. *Hilma af Klint: A Biography*; trad. de Anne Posten. Chicago: University of Chicago Press.

<sup>80</sup> *Ibidem*, 7, 77, 115



visitado<sup>81</sup>. Son hechos como estos los que nos permiten comprender que la artista no era ajena a aquello que estaba ocurriendo más allá del territorio sueco.

## **Primeros contactos con el Espiritismo**

En el tránsito de su estudio (entre 1879 y 1882), Hilma se había distanciado de los círculos espirituales. Su hermana pequeña Hermina, había fallecido inesperadamente el 17 de octubre de 1880. En diversos estudios, este hecho se alega como la causa de su atracción hacia el espiritismo. En su artículo sobre la artista, Sarriugarte-Gómez<sup>82</sup> afirma que Hilma trató de contactar con el alma de su hermana de forma que pudiera sobrellevar mejor su muerte y ayudarla a abandonar con mayor facilidad este mundo. Aun cuando la pérdida de su hermana fue un punto de inflexión en su vida, las fechas nos revelan que no fue el móvil que la llevó a inscribirse en los entornos ocultistas, los cuales había comenzado a concurrir un año antes. Al margen de esta aclaración y de su transitoria separación del espiritismo, el verano de 1886 Hilma acudió a un encuentro que derrumbaría su previo escepticismo. Recibir un mensaje directo tuvo que conmocionar a la joven de 23 años y las notas protocolarias de la sesión revelan cómo la entidad apelaba a la mujer y le confesaba que “había sido escogida para esto”<sup>83</sup>. Aunque su reacción no fue documentada, su obra y anotaciones revelan que Hilma se reorientaría absolutamente hacia el cometido que los espíritus le auguraban.

En un periodo en el que la gran mayoría de mujeres aún no podían acceder a la escuela, Hilma af Klint se introdujo de lleno en el Espiritismo. En 1890 ingresó en la Sociedad Teosófica de Estocolmo y un año más tarde, en el otoño de 1891, tuvo su primera experiencia de mediumnidad.

## **Una pintura que trasciende el mundo sensible: Arte y Espiritismo**

En un contexto marcado por la aparición de nuevas teorías científicas y como una alternativa a la incredulidad ante la religión cristiana<sup>84</sup>, el Espiritismo se alzó en Estados Unidos a partir de 1848. Fue esa la fecha en la que fue organizada en un domicilio en Hydesville una sesión por las hermanas Fox (*Fox Sisters*), quienes alegaban que en dicha casa vivía un muerto. A grandes rasgos, el espiritismo, en todas sus variantes y ramificaciones, se fundamenta sobre la idea de que existen unas entidades pertenecientes a un mundo más allá del nuestro, y con las que es posible entrar en contacto. Y bajo esta premisa, las hermanas Fox -aunque a posteriori se ha conocido que

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, 202-206

<sup>82</sup> Sarriugarte-Gómez 2019, 89

<sup>83</sup> *Ibidem*, 57

<sup>84</sup> A raíz del historicismo y el descubrimiento y traducción de diversos textos griegos, gnósticos o provenientes del Lejano Oriente que ponían en entredicho la autoridad y veracidad del cristianismo.

fraudulentamente- perpetuaron el espiritismo e hicieron que se popularizase en el país durante las siguientes décadas del siglo XIX.

Como contestación a sus engaños y la falsedades<sup>85</sup>, en 1975, también en Nueva York, surgió una variante del espiritismo de la mano de Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) y sus cofundadores: Henry Scott Olcott (1832-1907) y William Quan Judge (1851-1896). La Sociedad Teosófica se pobló de personajes afines al espiritismo que se pasaron a esta nueva corriente y que, a grandes rasgos, mantenía los fundamentos del espiritismo primigenio, los cuales coordinaba con un cierto cientificismo. Con su difusión por el resto del mundo, La Sociedad Teosófica nombró (en 1902) a Rudolf Steiner secretario general de la sección germana. Durante su periodo de actividad, muchas mujeres llegaron a ocupar cargos directivos dentro del sistema de la sociedad<sup>86</sup>. No obstante, abandonaría dicho puesto 10 años más tarde, a raíz de la separación de la Escuela Esotérica entre una visión más cristiana (abogada por Steiner) y una oriental, propugnada por Annie Besant (1847-1933)<sup>87</sup>. De este modo, Steiner fundó su propia ramificación de la creencia: la Antroposofía.

El movimiento espiritista ganó especial popularidad en distintos ámbitos, principalmente por su carácter libertario y por su refutación de la fe cristiana desde un punto de vista tradicional. Es muy probable que en este liberalismo<sup>88</sup> y en su enfoque igualitario, particularmente en la difusión de los derechos innatos de las mujeres, se halle la explicación de que diversas mujeres se planteasen este entorno como un lugar afable para difundir sus ideas más subjetivas<sup>89</sup>.

El siglo XIX fue un periodo ineludiblemente dominado por los hombres. Las mujeres apenas podían acceder a escasas profesiones tal como la de dama de compañía o maestra. Las nuevas ciencias ocultistas no fueron una excepción y emanaron en una sociedad primordialmente masculina. Es cierto que, en las conexiones espiritistas con el más allá, en un principio eran hombres los que ejercían el rol de guía. Independientemente, era frecuente que las mujeres adoptaran una postura más libre durante dichos procesos de subversión, o incluso que, con el paso del tiempo, tomaran el mando de dichos encuentros<sup>90</sup>. Era común, tanto en Europa como en América, que las mujeres ejercieran roles principales –si bien la mayoría fueron diagnosticadas de enfermedades nerviosas e histeria<sup>91</sup>– de líderes, médiums o tomadoras de notas durante dichas

---

<sup>85</sup> Pues como una de las propias hermanas reveló en la década de 1980, los ruidos y efectos causados en dichas interacciones con espíritus eran provocados intencionadamente por ellas mismas.

<sup>86</sup> Zander 2014, 120

<sup>87</sup> Lomas 2013, 127

<sup>88</sup> En su defensa del individuo frente a un mundo invadido por los cambios sociales, económicos, políticos y religiosos.

<sup>89</sup> Grant 2021, 46

<sup>90</sup> Zander 2014, 119

<sup>91</sup> Voss 2022, 84

sesiones<sup>92</sup>. Los visitantes espirituales no parecían interesados en la antigua y caduca jerarquía de género, lo cual contribuyó enormemente a la popularidad del espiritismo en diversas partes del mundo<sup>93</sup>. Asimismo, no se puede olvidar que fue una mujer, Madame Blavatsky, quien dio vida a esta corriente de pensamiento. Inclusive, fueron féminas como Katherine Tingley (1847-1929) o Besant<sup>94</sup>, presidenta de la Sociedad Teosófica desde 1907, algunas de las personalidades más significativas dentro del panorama teosófico europeo.

En Gran Bretaña, la reputación de estas teorías y sus ideales llegaron a oídos de numerosas mujeres. De entre las que se adhirieron a ellas cabe resaltar a Georgiana Houghton (1814-1884), considerada una de las primeras artistas médium, así como una de las más relevantes en la doctrina (figs. 26 y 27), Alice Essington Nelson (1846-1921) con su única y enigmática obra de 1895, compuesta por círculos concéntricos y colores dotados de un evidente simbolismo (fig. 28), u otras como Barbara Honeywood (1827-1895) (fig. 29), Alice Perry, Mary Howitt-Watts, o Ethel Le Rossignol. A todas ellas les unía un mismo propósito: ejecutar sus obras, desde un punto de vista personal, gracias a las conexiones que establecían tanto con un universo espiritual, como con aquello que recogían del mundo físico o de los avances científicos (la perfecta conjunción entre espiritualidad y ciencia recogida por la teosofía).

La teosofía, la antroposofía, o bien otras ramificaciones ocultistas estuvieron presentes en los planteamientos de los artistas abstractos. No obstante, mientras mujeres como Houghton se concentraban única y exclusivamente en la creación espiritista, resultado de sus conexiones con el más allá u otras prácticas ocultistas, el lenguaje de estos maestros se abrió a nuevas posibilidades, a nuevos frentes estéticos. El propósito de Houghton era la transmisión de un mensaje, no le importaban tanto las formas a través de las cuales se comunicaba como el propio comunicado que emitía a la humanidad. La inquietud intrínseca de los maestros del siglo XX era la obtención de un nuevo lenguaje pictórico ausente de figuración que, aunque reflejase un mundo diverso al nuestro, pudiese crear una nueva estética en el arte. Mas, si los objetivos eran dispares, la inspiración, el proceso de creación, o el resultado eran prácticamente equivalentes. Kandinsky, Mondrian o Malévich prestaron gran atención a la teosofía y a las realidades no visibles, e incluso algunos como František Kupka, declararon ejercer de médiums<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Camilla Dufour Crosland escribió en *Light in the Valley* (1857) sobre su convencimiento de que las mujeres artistas tenían habilidades especiales para recibir señales provenientes de otros mundos. recordaba, que algunas ya habían empezado, Howitt y Houghton en Inglaterra y Valerius en Suecia. El futuro podía entonces comenzar.

<sup>93</sup> Voss 2022, 38

<sup>94</sup> La lectura de *Formas del pensamiento* (1905), coescrito por Annie y C.W. Leadbeater, influyó enormemente en artistas como Kandinsky en la concepción de sus abstracciones cromáticas. Grant 2021, 46

<sup>95</sup> Müller-Westermann 2013, 45-46

La simbología del color fue otra de sus preocupaciones, elemento que ya estuvo en mente de las primeras artistas médium, quienes establecieron paralelismos entre los colores y sus significados. Georgiana definió un auténtico diccionario de colorimetría, adjudicando a cada tonalidad de la paleta cromática una etiqueta o rasgo del carácter humano (50 años antes que el propio Kandinsky). A mayores, en las composiciones y obras llevadas a cabo por ambos se atisban, incontestablemente, abundantes puntos en común. Sin embargo, pese a la formidable labor de estas artistas, sabemos que nunca gozaron de éxito en vida.

## La primera artista médium

El caso de Georgiana Houghton es posiblemente el más reseñable al revelarse como una eximia figura y pionera en la singladura de la pintura mediúmnica, Pese al terminante fracaso de su obra en vida, Houghton abrió la puerta al camino que muchas mujeres tomarían en los años subsiguientes hacia la práctica de una pintura íntegra y profundamente espiritual. Nacida en 1814 en Las Palmas de Gran Canaria y establecida en Londres desde su infancia, Houghton inició una completa revolución en materia espiritista, así como de género. Tras recibir diversas señales provenientes de entidades sobrenaturales, y la negativa de la *Royal Academy*, decidió exponer su obra de forma independiente en la *New British Library* de Londres. Allí, el 22 de mayo de 1871, se dieron a conocer por primera vez todas aquellas obras que la mujer había pintado durante sus trances. Innegablemente, el carácter abstracto de sus piezas conmocionó a un público incapacitado aún para comprender la complejidad de la obra de esta creadora. La sociedad victoriana rechazó rotundamente estas misteriosas acuarelas repletas de energía, pues estaba aún encasillada en los gustos artísticos más conservadores y académicos. No obstante, su acto no fue en vano, y si bien la crítica no la recibió cálidamente, las menciones sobre la misma a posteriori hicieron eco en los círculos espiritistas. Por un lado, el orientalista Henry Yule reiteró su impresión ante las similitudes existentes entre de la obra de Houghton y los dibujos que describían las ensoñaciones o apariciones del Este de Asia. Por otro lado, Helena Petrovna Blavatsky ayudó a preservar su legado al citar a Yule y su analogía entre en lenguaje de la pintura y las apariciones budistas en su libro *Isis Unveiled*.<sup>96</sup>

Es muy probable que Hilma supiese de la existencia de la obra de Houghton. Si bien es cierto que las páginas escritas por Blavatsky habían sido traducidas a varios idiomas, entre ellos el Sueco, cabe la posibilidad de que af Klint entrase en contacto con la médium anglosajona a través de Bertha Valerius, una de sus primeras mentoras en este campo. La pintura automática resultado

---

<sup>96</sup> Voss 2022, 32

del trance o las comunicaciones macrocósmicas llevaba años practicándose cuando Hilma comenzó a asistir a sus primeras sesiones en 1879.

Mujeres como Hilma, Houghton, o Valerius, quien durante años recibió pincelada a pincelada las indicaciones para concebir la que tituló *Pintura de Cristo*<sup>97</sup>, supeditaban sus dotes individuales y su visión propia del mundo a un proyecto espiritual más amplio. Es cierto que las artistas médium que practicaron un pintura de tendencia abstracta, se adelantaron a su tiempo. Casi 40 años antes de que Kandinsky patentara su renovación formal en base a una pintura que desacreditaba lo puramente figurativo, Georgiana Houghton ya había cuestionado el mundo haciendo visibles sus composiciones plenamente desvinculadas de lo perceptible. Mas si el resultado, en lo estrictamente formal y retiniano, era bastante aproximado, el cisma entre las artistas médium y los artistas-teóricos del siglo XX es, precisamente, el carácter programático que caracterizó a estos últimos.

## ***Las Cinco***

Las conexiones de Hilma con la Sociedad Teosófica se habían incrementado desde 1895. Sólo un año después, y aunque originalmente muy vinculado a la *Edelweiss Society* (1890), donde las integrantes se conocieron, cinco mujeres se unieron de manera autónoma para conformar el grupo *De Fem (Las Cinco)*. Durante 8 años, desde 1896 hasta 1907, las 5 integrantes del grupo<sup>98</sup> se reunieron a fin llevar a cabo sus sesiones espiritistas de manera mucho más privada (fig. 31). Sus comunicaciones con el más allá fructificaron en forma de diversos libros de notas y bosquejos en los que recogían e interpretaban los mensajes. Pese a que inicialmente entró como novicia, Hilma fue paulatinamente ganando presencia en las intervenciones y adquiriendo un rol más activo en los rituales. El formato de los mensajes quedaba registrado bien a través de palabras, o bien en imágenes. Era común la práctica de un dibujo automático (fig. 32) durante los trances y, con un sencillo lápiz sobre papel, las mujeres se dejaban llevar por los poderes superiores dando lugar a composiciones geométricas, plenamente simbólicas, repletas de líneas, círculos, elipses, espirales o incluso flores, cruces, hojas, árboles y ojos.

Distintas entidades se dirigían a esta pequeña comunidad de mujeres. Fue la que se hacía llamar “Ananda” quien alentó a Hilma a que se convirtiera por fin en médium. El 8 de diciembre de 1903, según se recoge en las notas del grupo<sup>99</sup>, Hilma fue motivada por otra de las voces a coger

---

<sup>97</sup> Pieza a la que se dedicó durante más de tres décadas y cuya reproducción, años después, ocuparía un lugar especial en el altar dispuesto por las integrantes del Grupo *Las Cinco* (fig. 30).

<sup>98</sup> Sigrid Hedman (1855-1922), la líder del grupo, Mathilda Nillson (1844-1923), Cornelia Cederberg (1854-1933), junto a Anna Cassel y Hilma.

<sup>99</sup> HaK 1162, 36 y 41

el lápiz por primera vez, determinando así un camino sin retorno, pues desde aquel día no lo soltaría jamás. Pero fue el 12 de abril de 1904 cuando le informó sobre su destino, sobre la nueva misión que se cernía sobre ella<sup>100</sup>.

## **Análisis de su obra: influencias y simbología**

En lo que a lo estrictamente formal se refiere, la obra de Hilma af Klint fue completamente innovadora por la introducción de un lenguaje desviado de los esquemas de la pintura canónica. En las obras aparentemente carentes de connotaciones figurativas, podría decirse que se adelantó a su tiempo, abandonando la mimesis del arte y supresión del objeto tan ansiada por los artistas que teorizaron sobre el abstraccionismo. Sin embargo, cada una de sus enigmáticas formas puede interpretarse en clave biográfica o simbólica, pudiendo rastrearse el origen de gran parte de su iconografía.

Su prematura asociación a la Sociedad Teosófica, corroboró en la definición del lenguaje pictórico de la que sería su obra a posteriori. Cuando en 1906 Hilma se volcó de lleno en su cometido, ya había asumido gran parte de la simbología ocultista. Uno de los temas más tratados dentro de la Teosofía fue la unidad entre el alma masculino y femenino (fig. 33). Su creencia de que la esencia del hombre y la mujer no podía entenderse por separado, hicieron que el amor y la fusión entre hombres y mujeres se convirtiera en una constante en la obra de af Klint. Incluso la figura andrógina, una especie de humano hermafrodita o “bi-sexual” definido por Blavatsky<sup>101</sup>, se tornaba protagonista en su ideario pictórico. Al igual que quería romper la frontera entre el micro y el macrocosmos, la separación, corporal y espiritual, entre el hombre y la mujer se desvanecía por completo en la obra de Hilma. Como bien explica Pascal Rousseau en el catálogo de la exposición organizada por el Museo Picasso de Málaga: al mismo tiempo que la actividad mediúmnica le servía para descifrar los jeroglíficos de otros mundos, “la mediación corpórea le permitía sublimar la frontera entre cuerpo/espíritu, entre masculino/femenino, como metáfora entre la división de vida espiritual (simbolizada por la letra “u”) y la material (por la letra “w”)<sup>102</sup>, en la que la unión física de los cuerpos se transpone constantemente a una comunicación celestial y telepática de las almas”<sup>103</sup>.

Otros de sus símbolos recurrentes nos remiten a su estancia en el Instituto de Veterinaria dirigido por John Vennerholm (1858-1931). Allí se ocupó de realizar todo tipo de ilustraciones

---

<sup>100</sup> Voss 2022, 118 y 123

<sup>101</sup> *La Doctrina Secreta, síntesis de ciencia, religión y filosofía*, 1888.

<sup>102</sup> Simbología constante en su obra y ya empleada en la fórmula de Otto Weiminger (*Sexo y carácter*, 1903).

<sup>103</sup> Rousseau 2013, 162

anatómicas, de miembros, vísceras u órganos del cuerpo animal (fig. 34). La aproximación entre la Teosofía y la ciencia evolutiva<sup>104</sup> era una obsesión referenciada en diversos textos ocultistas. Las enérgicas fuerzas de la naturaleza y la materia se fusionaban con el espíritu. Teorías científicas como las de Ernst Haeckel (1834-1919) o Charles Darwin (1809-1882) ejercieron un importante papel en los postulados ocultistas, pues en ningún momento negaban la naturaleza biológica del ser. Por ello, la estancia de Hilma en el Instituto no hizo más que reforzar estos postulados que se convertirían en la pieza central de su futuro encargo pictórico. Otros aspectos como la impresión de la artista ante el órgano reproductivo, u objetos como las placas de Petri sobre cuya superficie se dispersaban los microorganismos que iban a ser examinados, se convirtieron en *leit motifs* de sus pinturas.<sup>105</sup>

Asimismo, no puede olvidarse que además de médium y creadora abstracta, fue una magnífica ilustradora botánica (fig. 36). Como bien afirmó Riegl<sup>106</sup> “todo arte, y esto incluye el arte decorativo (y en tanto la abstracción), se encuentra inextricablemente ligado a la naturaleza”<sup>107</sup>. Pese a la aparente contradicción, la naturaleza estuvo siempre presente en la trayectoria de Hilma. De ahí que la apariencia de motivos florales o botánicos estuvieran presentes en sus lienzos abstractos de gran formato. Pero las temáticas escogidas también demuestran esa firme conexión de la artista con la naturaleza humana.

La concha del caracol fue otro motivo recurrente en la creación de Hilma. Desde sus primeros dibujos automáticos como integrante de *Las Cinco*, encontramos las cíclicas formas curvas del caracol (figs. 32, 37-39). Los estudios sobre la espiral logarítmica<sup>108</sup> posiblemente inspiraron a Hilma en su constante aproximación hacia este símbolo tan íntimamente relacionado con la naturaleza y los fenómenos de la vida y el crecimiento<sup>109</sup>.

## ***Pinturas para el Templo***

A la edad adulta de 44 años, Hilma af Klint encauzó la dirección que había tomado su vida para dedicarse plenamente a la pintura. Desde 1906 en adelante, con la ayuda de su amiga y antigua compañera Anna Cassel, quien se ocuparía de descifrar los símbolos de sus obras, se comprometería en exclusividad a traducir las señales recibidas de los espíritus del más allá<sup>110</sup>. *Pinturas para el Templo* (1906-1915) fue el nombre con el que bautizó al cometido del cual

---

<sup>104</sup> Véase en su serie *Evolución*, 1908 (fig. 35).

<sup>105</sup> *Ibidem*, 106-108

<sup>106</sup> Riegl A. 1893. *Problemas de Estilo: Fundamentos para una Historia de la Ornamentación*.

<sup>107</sup> Cifr. en Lomas 2013, 223

<sup>108</sup> Cook, T. 1914. *Las curvas de la vida*.

<sup>109</sup> Lomas 2013, 225

<sup>110</sup> Fant 1989, 20



resultarían un total de 193 pinturas, en paulatino aumento de dimensiones. Divididas en distintas series, el programa de Hilma tenían un claro objetivo: transmitir un mensaje concreto a la humanidad, que le llegaba desde entidades ajenas al mundo físico y visible, y que guiaban su mano<sup>111</sup>, creando abstracciones que expresan de la relación universal entre todos los seres, dentro de un mundo materialista que progresivamente iba in crescendo<sup>112</sup>.

Otro de sus fines era quebrantar los convencionalismos, y entre ellos, ansiaba destruir las desigualdades y la brecha existentes entre hombres y mujeres. Por lo tanto, sus formas, colores, letras, su técnica ágil y automática, o sus recurrentes símbolos, se presentan como una creación trascendental no únicamente desde una perspectiva espiritual, sino también en un sentido transgresor y reivindicativo en materia social. Esa cierta personalidad insurgente le llevó a formar parte de asociaciones feministas que reivindicaban el papel de la mujer en el arte, una profesión dominada por hombres, como la Asociación de Mujeres Artistas de Estocolmo, a la que se aplicó en 1910 y gracias a la cual expuso algunas obras de carácter convencional<sup>113</sup>.

La labor se inauguró el 7 de noviembre de 1906 con la serie *Caos Primigenio*, en la que los colores amarillo y azul protagonizan las sencillas composiciones de líneas curvas y espirales, presagiando los códigos cromáticos que repetidamente emplearía en su obra y, que simbólicamente representaban (respectivamente) al sexo femenino y masculino. *Eros*, como continuación a *Caos Primordial*, fue ejecutada entre enero y septiembre del año 1907. La tercera serie fue *Grandes pinturas de figuras*, en la que abandonaba parcialmente el abstraccionismo otorgando peso a la figura humana, que se apoderaba casi por completo del espacio compositivo. Comenzó a usar pintura al temple mezclada con huevo en sus lienzos y las reminiscencias a órganos sexuales estilizados servían de fondo al tema central: la unión masculino-femenina (figs. 40 y 41). El patrón no parecía ser un aspecto que la pintora persiguiese, ya que en sus series, las ascéticas abstracciones se alternan con la más pura figuración.

El cometido de af Klint y Cassel estaba causando fricciones en *Las Cinco* cuando, sin haber concluido la tercera de sus series, se emprendió en *Los diez mayores*, programa en el que el título premonitorio nos revela las magnitudes que sus piezas iban adquiriendo. Estas nuevas pinturas, que nacieron entre el verano y el invierno de 1907, llegaron a medir hasta 3,28 metros de alto y casi 2,5 de ancho, unas escalas sobre las que Hilma no había trabajado jamás<sup>114</sup>. Sin embargo, su camino en solitario era cada vez más concreto. Inconcusamente, a esto se suma que la artista nunca formó una familia y nunca contrajo matrimonio, pudiendo así volcarse al máximo en su

---

<sup>111</sup> Introvigne 2016, 7

<sup>112</sup> Müller- Westermann 2013, 33

<sup>113</sup> Voss 2022, 167-169

<sup>114</sup> *Ibidem*, 142

propósito<sup>115</sup>. A diferencia de otras mujeres de la época, Hilma nunca vio cuartada su libertad por las expectativas que de las féminas se esperaba: sacrificar su carrera profesional o transcurso personal para atender las labores del hogar. Pero en sus círculos, esta perspectiva se estaba quebrantando, pues diversas figuras referentes de su entorno se posicionaron contra el matrimonio<sup>116</sup>. Además, de la migración de un gran número de hombres, acaeció la declaración de una nueva ley que autorizaba la madurez legal a aquellas mujeres mayores de veinticinco años sin necesidad de depender de un marido o figura paterna<sup>117</sup>.

En 1908, como bien indicó ella misma en sus notas<sup>118</sup>, Hilma af Klint asistió a una lectura de Rudolf Steiner en Estocolmo. Para aquel entonces se hallaba inmersa en dos proyectos, *Evolución* y *La estrella de siete puntas*, con el cual concluyó en la primavera de 1908. Con un grueso de 111 piezas que componían las siete series, optó por agrupar el programa en dos secciones a través de las etiquetas “WU” y “WUS”<sup>119</sup>. El impacto que Steiner causó sobre la obra de Hilma vendría a posteriori, en 1912, con su separación de la Sociedad Teosófica y consiguiente fundación de su propia corriente de pensamiento. Los años anteriores habían estado marcados por un paréntesis creativo en lo que a su encomendación espiritual se refiere. En 1910 había entrado a formar parte de la Asociación de Mujeres Artistas, erigida con el objetivo de reivindicar el trabajo y presencia de las mujeres creadoras en Suecia. Participó en exposiciones organizadas por la asociación, así como por las convocadas por la Sociedad Teosófica. Sin embargo, no presentó en ningún caso sus piezas monumentales, sino que se mostraba al público, única y exclusivamente, su pintura representativa. Durante cuatro años, se limitó a crear un tipo de obra más convencional en línea con los gustos instaurados en la época. Pero 82 lienzos más estaban por llegar y la brecha entre la Escuela Esotérica fue la principal causa de los nuevos temas que conquistaban su obra.

Rudolf Steiner defendía la tradición cristiana y se apoyaba en mayor medida en los fundamentos de los Rosacruces<sup>120</sup>. La influencia que el teósofo ejercía sobre la artista pudo llevar a Hilma a indagar más profundamente en el cristianismo. Junto a ello, a partir de 1908, un mayor espacio interpretativo y creativo entraba en juego en su obra, restringiendo su papel de médium meramente pasivo. Todo su aprendizaje en torno a la pureza de la cristiandad se reflejó en su siguientes grupos: *Árbol del Conocimiento*, *El cisne* o *La paloma*. Las complejas imágenes consecuentes del primero eran una reflexión sobre la vida y la muerte<sup>121</sup> a través de una interpretación del “árbol cósmico” definido por Steiner (fig. 42), mientras que en los siguientes

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, 84

<sup>116</sup> Por ejemplo, Bertha Valerius

<sup>117</sup> *Ibidem*, 43

<sup>118</sup> HaK 556, 263-264 y 416

<sup>119</sup> Voss 2022, 163

<sup>120</sup> Legendaria orden esotérica que se dedicó a la alquimia a principios del siglo XVII en Alemania.

<sup>121</sup> *Ibidem*, 188

inició su camino hacia la sagrada geometría a través de los símbolos tradicionales como la paloma y el cisne (fig. 43), la cruz latina, o el contraste entre blancos y negros. Al margen del estricto figurativismo que estos iconos representaban, *El cisne* resultó en imágenes íntegramente abstractas que, aunque inspiradas en la circularidad recurrente en el lenguaje cristiano<sup>122</sup>, permitieron un estudio del color y las formas puramente geométricas (fig. 44).

Las formas se iban transformando hacia una mayor síntesis geométrica, y las composiciones piramidales de *Retablos* (1915) lo demuestran (fig. 45), concluyendo definitivamente su encargo y gran ciclo *Pinturas para el Templo*. No obstante, 144 piezas más afloraron en el otoño de 1906, en este caso en menor tamaño y recurriendo a la técnica de la acuarela. La serie *Parsifal*, al igual que en Kandinsky, estaba basada en Richard Wagner, concretamente en su homonimia ópera de 1882<sup>123</sup>. Aunque la intención seguía siendo la de crear una obra fruto del espíritu, los coloridos cuadrados que la componen (figs. 46 y 47) nos remiten indefectiblemente a las distintas versiones del paralelogramo negro de Malévich. Sin embargo, en esta misma fase en la que la artista había alcanzado el punto más álgido de síntesis formal de su trayectoria, recuperó la más pura figuración fruto de la estricta observación de la naturaleza y herencia de su formación botánica. Le prosiguió *Flores, musgos y líquenes*, concebido por ella misma como un diccionario del “vocabulario de símbolos”, fue su diario durante 1919 y 1920, gracias a cuyas anotaciones, hemos podido descifrar gran parte de la iconografía tan recóndita y, al mismo tiempo íntima, de la artista (figs. 48-50).



---

<sup>122</sup> Tierraseca 2021, 259

<sup>123</sup> Voss 2022, 207

## 5. REPLANTEAMIENTO SOBRE EL DISCURSO TEÓRICO DE LA ABSTRACCIÓN

### **El legado de Hilma af Klint. Historiografía, primeros estudios y exposiciones de la artista**

Ante la indiferencia que su obra había causado en aquellos que habían tenido la suerte de verla<sup>124</sup>, Hilma af Klint entendió que su obra era incomprensible para sus contemporáneos. La gran mayoría de la población era incapaz de evaluar su labor, discernir su propósito, y mucho menos vislumbrar el mensaje intrínseco que tras ellas se hallaba. La frustración que la artista sintió no giraba ni siquiera en torno al rechazo o la crítica de su obra, sino más bien en torno la falta de atención que había recibido. Al igual que le ocurrió en la primera exposición de Estocolmo en 1913, le ocurriría años después en Londres: su creación pasaría completamente desapercibida. Si bien no estaba interesada en los compradores, deseaba profundamente que su obra abriera los ojos de la población, que crearía en ellos nuevos sentimientos, superando lo meramente cotidiano a fin de demostrar que un mundo más allá se les hacía visible<sup>125</sup>. Pero Hilma finalmente se rindió ante la ignorancia de su época, resistió ante su presente, y comprendió que solo una sociedad futura sería capaz de apreciar de manera crítica su obra. Por consiguiente, en 1932, su cuaderno de notas se inauguraba con una página en la que, escrito en lápiz<sup>126</sup>, explicaba cómo sus obras debían ser mostradas al público únicamente veinte años después de su muerte<sup>127</sup>. Y con dicha anotación, la artista tomó sus lienzos para preservarlos en una auténtica capsula del tiempo.

Tras una larga vida, el 21 de octubre de 1944, a la edad de 81 años, Hilma af Klint falleció en la casa de su primo Hedwig en Ösby, Djursholm, tras un accidente que acabó hiriendo su brazo y su cabeza definitivamente<sup>128</sup>. Sin embargo, su salud venía deteriorándose desde los últimos años de su vida, pues el Parkinson y una parcial ceguera le impidieron continuar con su profesión artística<sup>129</sup>. Su estudio se hallaba entonces en la isla de Munsö. Así su sobrino Erik, los meses siguientes a su muerte, se encargó de recoger todas las obras allí custodiadas, organizando, catalogando y numerando todas y cada una de las piezas y cuadernos que su tía había producido

---

<sup>124</sup> Dentro de su círculo cercano, miembros pertenecientes a la Sociedad Teosófica, o los asistentes a la Conferencia Antroposófica organizada en 1928 en Londres.

<sup>125</sup> Voss 2022, 257, 264

<sup>126</sup> Stiftelsen Hilma af Klints Verk, HaK 1049

<sup>127</sup> En dicha entrada especificaba las obras que debían mantenerse en oculto, únicamente aquellas que estuvieran marcadas con el signo +x.

<sup>128</sup> *Ibidem*, 302

<sup>129</sup> Durante los últimos años de su vida abandonó los grandes lienzos y se concentró en la elaboración de pequeñas acuarelas, recreando siempre los símbolos que la habían acompañado desde sus inicios.

a lo largo de su vida. Durante años, sus trabajos estuvieron confinados en cajas en el desván de la casa de Erik af Klint en Estocolmo.

Desde 1966, Erik junto con su hijo Johan, una vez que todo se hallaba bien catalogado y fotografiado, emprendieron la búsqueda de un museo interesado en montar una exposición con las múltiples creaciones de la artista. La negativa del Museo Nacional y el Moderna Museet llevó a la familia, con el apoyo de la Sociedad Antroposófica de Suecia, a fundar en 1972 la Fundación Hilma af Klint (*Stiftelsen Hilma af Klints Verk*). El hijo de Erik, Gustav af Klint se hizo cargo de la fundación y en noviembre de 1986, la enigmática obra de la artista médium fue recogida en el catálogo<sup>130</sup> y revelada en la muestra de Los Ángeles Country Museum por primera vez, no veinte, sino cuarenta y dos años después de su muerte.

Sólo un año más tuvo que esperar para gozar de su primera exhibición personal, pues entre agosto y octubre de 1988, el Nordiskt Konstcentrum de Helsinki preparó una primera muestra individual de la artista sueca: *Hilma af Klints hemliga bilder (The Secret Paintings of Hilma af Klint)*, aludiendo a sus creaciones como auténticos testimonios de un arte que hasta entonces era ajeno a la Historia. A dicho proyecto, que viajó por Irlanda y Noruega (abril–mayo, 1989; junio–julio, 1989), le sucedieron otras muchas exposiciones de carácter colectivo que rotaban su obra por la Europa Septentrional. Los países nórdicos conocieron su nombre desde el momento en el que se anuló su anonimato y, durante la década de 1990 e inicios del siglo XXI, sus pinturas fueron escogidas para componer diversas exhibiciones grupales.

Pero la que realmente conmocionó a nivel internacional fue la apuesta del museo más prestigioso en materia de arte moderno, al presentar no sólo a una mujer artista hasta entonces desconocida sino que, además, había practicado un arte –aunque en ocasiones inspirado en motivos orgánicos o fenómenos de la naturaleza– alejado de los patrones miméticos, revelando formas que no se asemejaba a nada perteneciente al mundo visible<sup>131</sup>. Esto había tenido lugar con anterioridad a las fechas en las que la historiografía artística había marcado el inicio de la abstracción pictórica con Kandinsky, Malevich, etc. Únicamente un año después de su renacer ante esa sociedad futura en la que ella plenamente confiaba, Hilma protagonizó en el MoMA de Nueva York *The Secret Pictures by Hilma af Klint*<sup>132</sup>.

En añadidura, el año 1989 marcó la fecha del primer estudio gestado en torno a la figura de af Klint<sup>133</sup>. Åke Fant fue el primer historiador que compuso una investigación exhaustiva de la gran

---

<sup>130</sup> Tauchman, M. *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. Catálogo de la exposición, 23 de nov., 1986 – 8 de marzo, 1987. Los Ángeles Country Museum, Los Ángeles.

<sup>131</sup> Scott 2020, 1

<sup>132</sup> *The Secret Pictures by Hilma af Klint* MoMA, PS 1, New York, USA. Junio 15 – marzo 12, 1989.

<sup>133</sup> Fant, Å. 1989. *Hilma af Klint: ockult målaren och abstrakt pionjär (Hilma af Klint, Occult Painter and Abstract Pioneer)*. Estocolmo: Stolpe Publishing.

creación de Hilma af Klint. Su familiaridad con la teosofía, la antroposofía y el espiritismo, unida a su experiencia en ocultismo y esoterismo<sup>134</sup>, congeniaban perfectamente con la filosofía de la artista. El texto clásico de Åke Fant, aunque en la actualidad matizado con respecto a algunos aspectos particulares de su vida, sigue siendo un referente a la hora de descifrar la iconografía de la egregia pintora y de conocer los eventos más reseñables de su biografía. Asimismo, amigo de Erik af Klint, fue uno de los miembros fundadores de la Fundación, y pese a su temprana muerte, preluvió la exploración en torno a la talentosa pintora espiritista.

El planteamiento que la posicionaba como pionera de la abstracción se hizo de rogar, pues la carencia de información sobre la artista y la inexistente historiografía sobre la misma no permitían a los historiadores del arte contemplar su verdadera aportación al desarrollo del lenguaje pictórico. Si bien es cierto que sus fines eran otros, pues no ansiaba en ningún momento revolucionar los parámetros del arte académico a fin de propugnar o teorizar sobre un nuevo arte no-objetivo, el resultado de sus indagaciones espiritistas son lienzos repletos de perfiles completamente abstractos que preludian la síntesis formal de las acuarelas de Kandinsky. Y de este modo se lo planteó el Museo de Arte Moderno de Estocolmo en el año 2013, inaugurando *Hilma af Klint – abstrakt pionjär (Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction)*<sup>135</sup>, una muestra que rompía con el discurso construido en torno a la abstracción pictórica de inicios de siglo XX, demostrando que mujeres como Hilma o Georgiana Houghton quebrantaban todas esas ideas instauradas en la sociedad y afianzadas por la historiografía del arte. En el año 2014 España conocería por primera vez la producción de af Klint gracias al convenio establecido entre el museo de Estocolmo y el Museo Picasso de Málaga<sup>136</sup>, que permitió el traslado de la exitosa muestra a la ciudad donde nació el fundador del cubismo.

Fue la perspectiva histórica la que concedió la posibilidad a los investigadores de replantearse los discursos teóricos que giraban en torno a la abstracción. Generalmente estas nociones sobre el origen del abstraccionismo venían dadas por una historiografía del arte sesgada, afianzada a causa de una serie de críticos del arte que habían procurado una visión esclarecida de las tendencias artísticas de la vanguardia histórica y la modernidad. Personajes como Alfred H. Barr o Clement Greenberg, difundieron un marco restringido del panorama artístico y, durante años, la historiografía estuvo sujeta a estos parámetros que no permitían a los estudios ver más allá. En cuestión de género, fue el impacto del movimiento feminista a partir de los años 60, y los emergentes signos de una mayor conciencia social que propugnaba la liberación de la mujer, los

---

<sup>134</sup> Almquist 2020, 10

<sup>135</sup> *Hilma af Klint – abstrakt pionjär (Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction)*. Museum of Modern Art in Stockholm. February 16 – May 26, 2013.

<sup>136</sup> Müller-Westerman, I. y ed. Lomas, D., Widoff, J. *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*, con motivo de la exposición en el Museo Picasso de Málaga con el Moderna Museet, Estocolmo. Málaga: Museo Picasso. Octubre 21, 2013 – febrero 09, 2014.

que permitieron vislumbrar la labor ejercida por las féminas a lo largo de toda la Historia del Arte. El florecimiento y la difusión del pensamiento feminista influyó directamente en el medio artístico, generando, en palabras de Catherine Clement (1980), “una crítica feminista que asume la necesidad de poner en evidencia y transformar el imaginario patriarcal de los discursos dominantes, para [...] llegar al cambio de la realidad misma”<sup>137</sup>.

No era que no existiesen mujeres artistas o que su capacidad creativa y técnica fuese inferior a la de sus coetáneos, sino que eran los propios estudios, en la mayoría de casos, los que las habían eclipsado y desdeñado durante décadas. Tampoco se trataba de averiguar si acaso existen unos rasgos estilísticos y formales comunes, evidenciando un arte identificable como feminista. Y aunque evidentemente la obra realizada por mujeres revela una conciencia<sup>138</sup> y sensibilidad de la experiencia femenina<sup>139</sup>, la reaparición de la artistas como Hilma ayudan a responder finalmente a la pregunta planteada por Linda Nochlin: *¿Por qué no han existido mujeres artistas?* Ciertamente sí que han existido, más sus logros nos han llegado por vías tortuosas a causa de los obstáculos que aguardan a los artistas en general, y a las mujeres en particular<sup>140</sup>.

## **Situación actual. Presencia y visibilidad de su obra en la Historia del Arte reciente**

El gran anhelo de Hilma se cumplió en 2018. Tras décadas en las que sólo fue partícipe en exhibiciones colectivas, sus lienzos regresaron a Estados Unidos para estructurar una muestra individual. Exponer su obra en un auténtico templo fue uno de sus mayores deseos desde la concepción de *Las Pinturas para el Templo*. En la década de 1930, la propia artista se dedicó a diseñar un espacio monumental, como si de un lugar sacro se tratase, dotado de un faro y enormes puertas que se asemejaba a las de un templo egipcio, donde colgar sus obras<sup>141</sup>. La forma basada en espirales concéntricas con la que proyectó los diseños y en la que ansiaba distribuir sus obras, en caso de haberse ejecutado, hubiera sido muy próxima a la muestra que el gran templo del arte de Nueva York organizó en 2018 (figs. 51-55). *Hilma af Klint: Paintings for the Future*<sup>142</sup> fue uno de los proyectos más ambiciosos en la trayectoria expositiva de la producción de af Klint.

---

<sup>137</sup> Alario Trigueros 2008, 10

<sup>138</sup> En ese sentido, María Milagros Rivera-Garretas (1994) afirmó que “en todas las épocas de la historia ha habido mujeres que han vivido y han dicho el mundo en femenino desde su experiencia personal” (*Ibidem*, 13)

<sup>139</sup> *Ibidem*, 11

<sup>140</sup> Smith 2018, 3

<sup>141</sup> Voss 2022, 258

<sup>142</sup> *Hilma af Klint: Paintings for the Future*. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, USA. Octubre 12, 2018 – abril 23, 2019. La exposición contó con 167 pinturas y 7 cuadernos.



Las paredes del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York se poblaron de los excepcionales motivos de la pintora sueca, diluyendo definitivamente su anonimato.

Otro gran hito fue el ideado por el Museo Pompidou de París<sup>143</sup>, pues presentó al público una auténtica vuelta de tuerca de la abstracción, demostrando la gran diversidad creativa existente, y asimismo desconocida, en el marco de creación no mimética (fig. 56). En ella, evidentemente, se reservó un lugar para las artistas médium que durante el siglo XIX, se sublevaron contra el panorama artístico y social de la época. Si diecisiete obras llegaron a París, nueve deleitaron en 2022 a todos aquellos que asistieron a la restructuración del discurso del Pompidou en el formidable Museo Guggenheim de Bilbao (fig. 57). Proyectos de este calibre no sólo ejemplifican magníficas iniciativas por parte de los museos, sino que además, son indispensables a fin de reivindicar la complejidad y heterogeneidad del arte. Paulatinamente, la Historia del Arte y la sociedad, van actualizándose con el objetivo de manejar más plural y globalmente el horizonte artístico, no exclusivamente en materia de género, sino también considerando el amplio abanico de manifestaciones y la creación de muy diversas culturas dispersas por la geografía terrestre.

Múltiples estudios se han gestado en la historia reciente en torno a la biografía de Hilma af Klint, enjuiciando su aportación a la abstracción pictórica. A parte de los fantásticos catálogos concebidos por los curadores de las distintas exposiciones que albergaban obras de la artista, estudios más rigurosos como el de la historiadora científica alemana Julia Voss<sup>144</sup>, revelan el interés que Hilma suscita entre los investigadores. Actualmente el análisis más reciente y exhaustivo, ha sido traducido al inglés<sup>145</sup> con la finalidad de que un público general descubra en profundidad a la ingeniosa personalidad que fue Hilma af Klint, una mujer y artista completamente adelantada a su tiempo. A este cabe añadir el documental dirigido en 2019 por Dyrshka Halina, *Beyond the Visible - Hilma af Klint*, gracias al cual ha llegado su ansiado reconocimiento, y con ello, también se ha refrescado la perspectiva de la historiografía del arte<sup>146</sup>.

Artistas que desarrollaron algunos de los avances más significativos en cuanto a la superación de la tradición artística, como el propio Kandinsky, quien predijo la llegada de una nueva era en la que un acercamiento espiritual cambiaría el mundo, se desviaron de la vía representacional para crear imágenes abstractas, válidas y evocadoras por sí mismas, sin necesidad de incluir en ellas nada reconocible. Sin embargo, Kandinsky nunca pretendió abandonar radicalmente este arte, pues no era necesario desprenderse de las asociaciones, que enriquecían la experiencia emocional<sup>147</sup>. De este modo, Hilma se anticipó a la renovación de la pintura, pues su obra explora

---

<sup>143</sup> *Women in Abstraction*. Centre Pompidou, Paris. Mayo 5 – agosto 23, 2021.

<sup>144</sup> Voss, J. 2020. *Hilma af Klint - »Die Menschheit in Erstaunen versetzen«*. S. Fischer: Frankfurt.

<sup>145</sup> Voss, J. 2022. *Hilma af Klint: A Biography*; trad. de Anne Posten. Chicago: University of Chicago Press.

<sup>146</sup> Scott 2020, 2

<sup>147</sup> Fant 1989, 238

las nociones de la abstracción moderna al igual que los proyectos de sus sucesores masculinos<sup>148</sup>. La abstracción era insoslayable a comienzos del siglo XX y, desde muy diversas vías, artistas de distintas procedencias llegaron a un mismo fin. Hilma af Klint fue un claro ejemplo de esa amalgama de artistas que se hallaban en la búsqueda de mostrar aquello que era superior al plano visible, a lo perceptivo y al universo conocido. Sus patrones curvos y geométricos, que sugieren significados esotéricos, aunque tras demasiado tiempo, han restituido la narrativa convencional de la Historia del Arte<sup>149</sup>.



---

<sup>148</sup> Smith 2018, 3

<sup>149</sup> Scott 2020, 1

## 6. CONCLUSIONES

Las evidentes preguntas que planteo con este trabajo son dos: ¿colaboraron las artistas en el nacimiento de la Abstracción?, y ¿acaso fue Hilma af Klint quién inauguró esta nueva corriente pictórica? En cuanto a la primera de ellas la respuesta es obvia: indudablemente las artistas contribuyeron en la labor de gestación de un lenguaje no figurativo, no representativo, aunque con el paso de los años la historiografía eliminara su estela. Sin embargo, el Movimiento Feminista, desde 1960 y en progresiva concienciación, o el fenómeno *Mee Too* en la actualidad, han propugnado la recuperación gradual de estas talentosas figuras, pese a que muchas de ellas sigan aún en la penumbra debido al peso ejercido aún por los estudios, ya clásicos, sobre la abstracción.

La segunda cuestión es bastante más ardua, y su respuesta no es tan nítida. Después de hacer un recorrido por los orígenes de la abstracción pictórica, indagando en la presencia en los círculos artísticos, y aportación a las artes de diversas artistas, hasta ahora en un plano secundario; asimismo, repasando el transcurso de la obra de Hilma af Klint –en vida y tras el fallecimiento de la artista– podemos dictaminar que Hilma fue una creadora auténticamente innovadora y revolucionaria para su tiempo. Se enfrentó a los patrones de una sociedad patriarcal, luchó por su pasión artística y demostró su valía desde sus inicios formativos, de igual modo tomó parte de los círculos intelectuales que otorgaban un papel más activo a las mujeres, y llevo a cabo un arte completamente personal y único. Sus obras, de muy diversa naturaleza, alternan lo estrictamente figurativo con lo abstracto, llegando incluso a fusionarse en algunas piezas, demostrando que una postura no era incompatible a la otra. Pero si acaso fue ella quién inventó la abstracción no creo que deba ser el parámetro con el cual juzgarla.

Como hemos podido comprobar, la abstracción venía gestándose desde hacía años, pues desde el siglo XVIII encontramos ejemplos de obras en las que lo representado no es una copia ni evocación de la realidad. Incluso, en el propio marco de la pintura espiritista, Georgiana Houghton había expuesto su producción previamente a que Hilma iniciase su gran cometido en 1906. En definitiva, la aparición de la abstracción pictórica no puede encasillarse en una fecha concreta, ni adjudicar su creación a un artista en particular, era un punto inevitable en el cual el proceso de depuración del arte iba a desembocar antes o después. Por ello, un amplio número de artistas, de diversa naturaleza, tomando vías dispares, y establecidos en distintas regiones, indagaban de manera paralela en una misma exploración.

Existen muchas semejanzas entre la creación pictórica de Hilma af Klint y la de sus coetáneos más reconocidos. Ambos compartían un férreo interés por las Ciencias Ocultas, la Filosofía y otras doctrinas del pensamiento entonces en auge. Sin embargo, les separaba el objetivo y la

actitud asumida ante la creación artística. Mientras pintores como Kandinsky o Malevich se inspiraban en lo vanguardista a fin de alcanzar esa pureza del arte que tanto ansiaban, Hilma no aludió en ningún momento a inspiración artística alguna en sus notas. Sus pinturas no eran fruto de una asimilación de los modelos del arte del siglo XX; no eran el resultado de un conglomerado de ideas asumidas y aprehendidas dentro del contexto artístico. Sí conocía lo que se estaba llevando a cabo en el resto de Europa, pero su objetivo no era renovar la pintura, sino hacer visible ante el mundo lo que ella consideraba una realidad a la que muy pocos tenían acceso, y que ella se había atrevido a plasmar en los lienzos. Quería abrir los ojos de la sociedad, profundamente sumida en el materialismo –característica común con los fundadores de la abstracción, sin necesidad, eso sí, de hacerlo con un carácter profético– simplemente actuando como medio (médium) de contacto entre uno y otro universo. Kandinsky trataba de revelar una “necesidad interior”, pero Hilma af Klint, según lo que ella misma afirmó a lo largo de toda su vida, se limitó a traducir en imágenes un mensaje proveniente de un plano desconocido.

Las diferencias se incrementan con la difusión del abstraccionismo y con la aparición de vertientes como la geométrica o los movimientos soviéticos. Pero si a los estrictos inicios nos referimos, cuestiones como la simbología del color, las alusiones y analogías a la naturaleza, o el influjo del espiritismo, permiten inscribir a Hilma af Klint en esa órbita instaurativa de la abstracción. Además, era difícil desprenderse por completo de la evocación a la naturaleza, y según Kandinsky, aunque su alusión podría ser superflua y alterar nuestra mirada, nunca fue íntegramente desdeñada por su gran capacidad evocativa.

No obstante, una serie de obstáculos pudieron provocar que su obra no trascendiera en su momento. Cuestiones como el género (damnificando en su época y en la historiografía), la dudosa credibilidad del principio de su misión, su posición al margen del panorama artístico y desarrollo de la vanguardia, confrontado al carácter programático y teórico de los artistas ya mencionados, o la elección de preservar ocultas sus pinturas, explican que la obra de Hilma haya pasado desapercibida durante tantos años y que sea difícil conferirle la etiqueta de “fundadora de la abstracción”.

Independientemente de tales consideraciones, fue una pionera para su tiempo, y aunque no podemos afirmar que fue la fundadora de la abstracción, sí es cierto que sistematizó como nadie hasta entonces un arte totalmente desvinculado de lo representativo, tremendamente enigmático y simbólico, y con el que afortunadamente –gracias al apoyo de su fundación y los museos repartidos por todo el mundo– podemos deleitarnos hoy en día.

## 7. ANEXO DE IMÁGENES

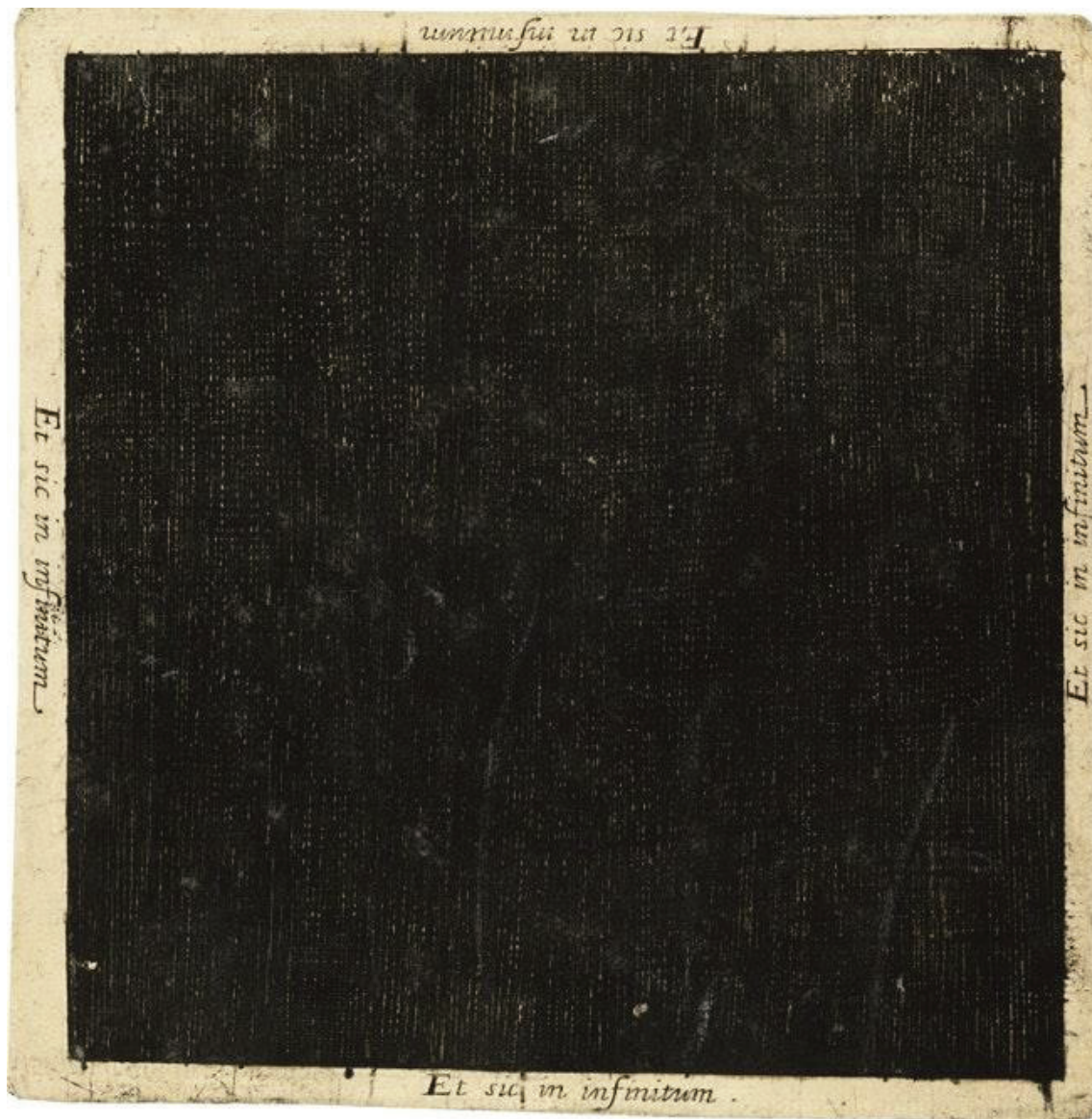


1. Vasili Kandinsky, *Primera acuarela abstracta*, 1910-1913. Musée National d'Art Moderne (París).

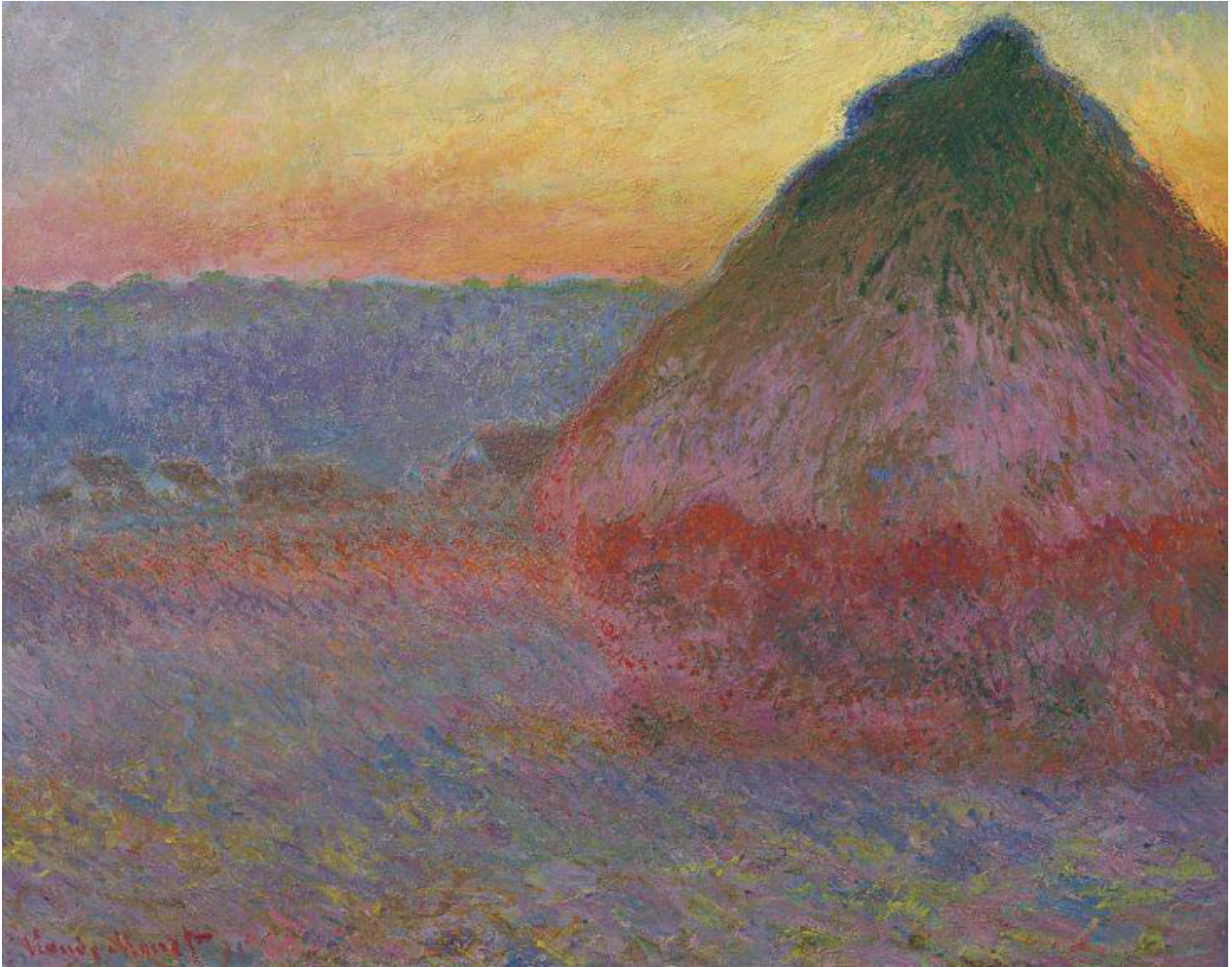


2. Francis Picabia, *Caoutchouc*, 1909. Musée National d'Art Moderne (París).



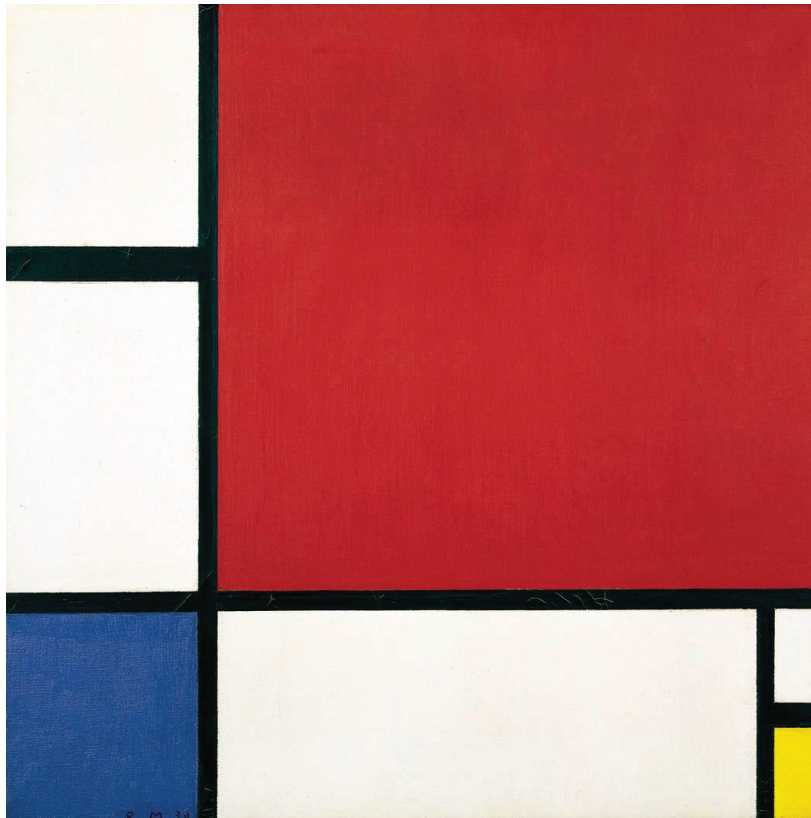


3. Robert Fludd, *Depiction of the nothingness prior to the creation of the universe*, página tomada de *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, 1617-1618.



4. Claude Monet, *Almiar*, 1891, de la serie *Almiales*, 1890-1891, diversas colecciones.

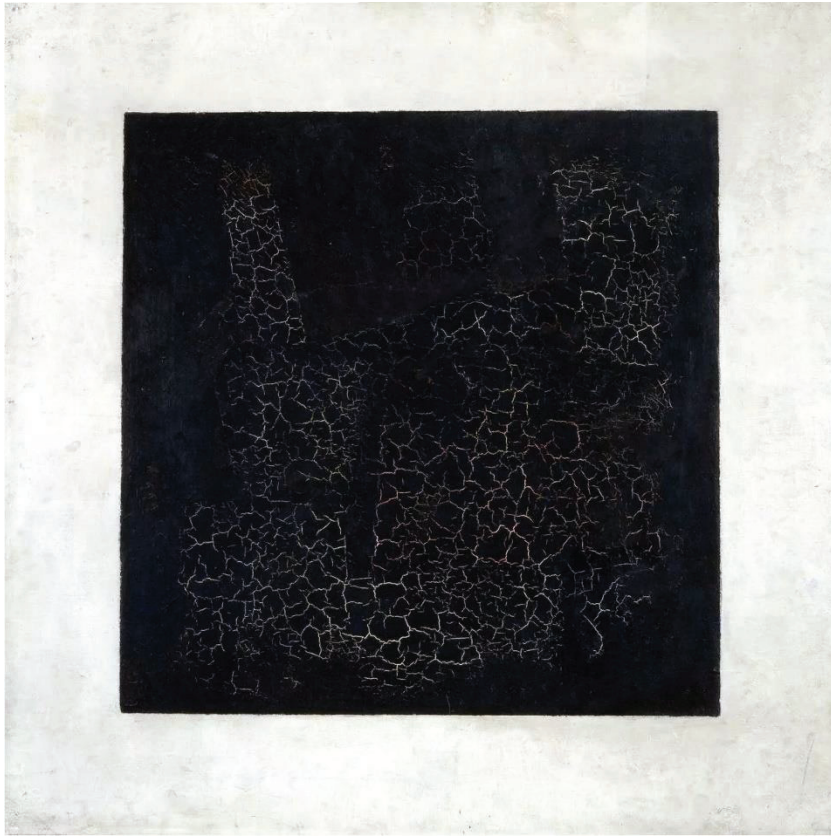




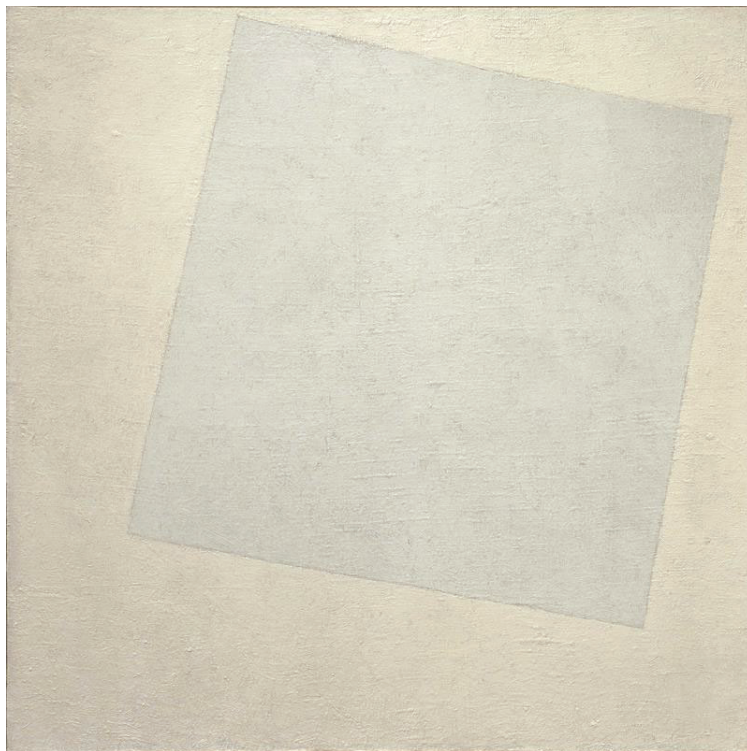
5. Piet Mondrian, *Composición II en rojo, azul y amarillo*, 1930. Kunsthhaus (Zúrich).



6. Piet Mondrian, *Manzano floreciente*, 1912. Museo de la Haya (Países Bajos).

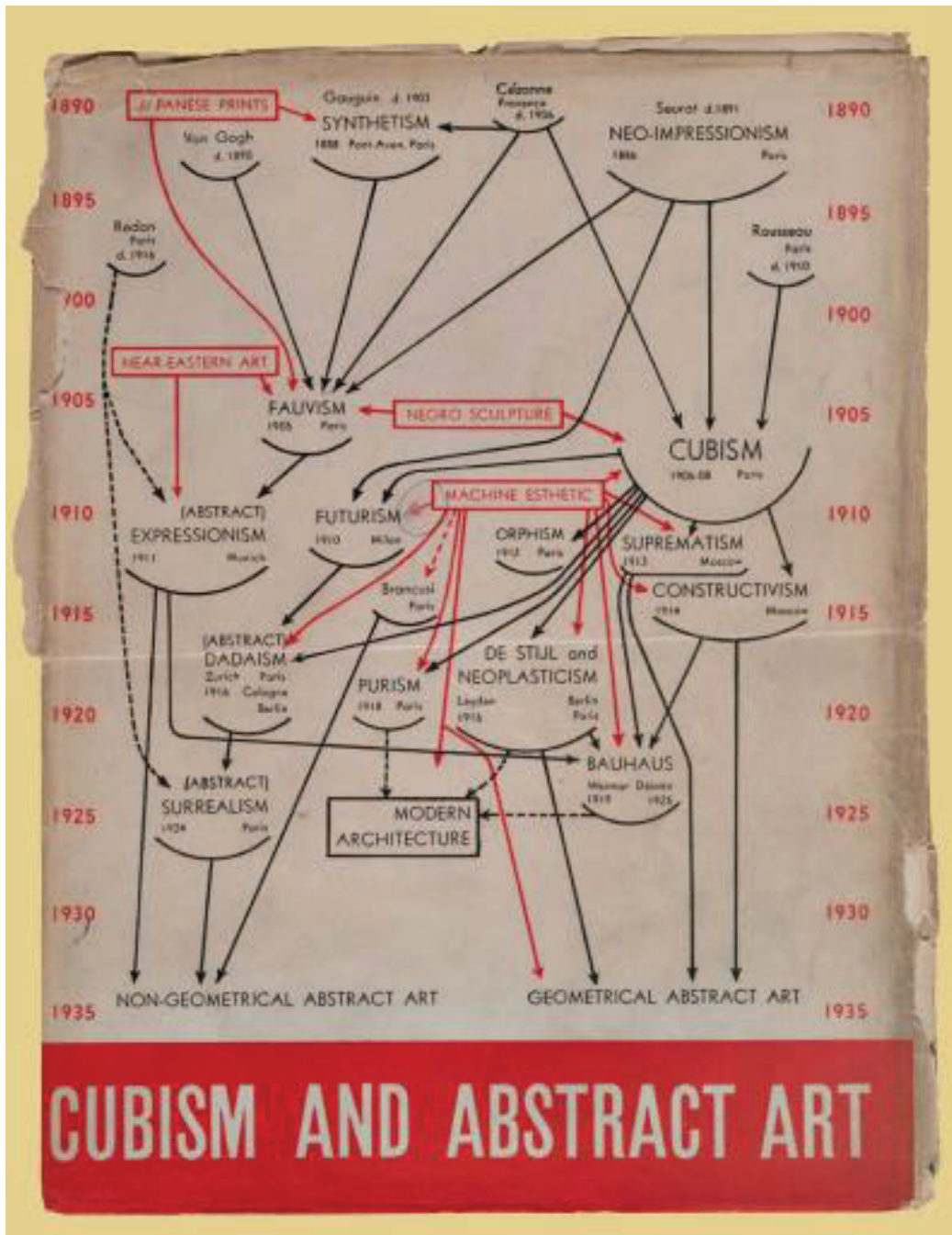


7. Kazimir Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1915 (fechaado en 1913 por el artista). Galería Tretyakov (Moscú).



8. Kazimir Malévich, *Cuadrado blanco sobre blanco*, 1918. Museum of Modern Art (Nueva York).





9. Alfred H. Barr, primera página del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, 1936. Museum of Modern Art (Nueva York).





10. Natalia Goncharova, *El bosque*, 1913. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (Madrid).





11. Aleksandra Exter, *Costume Design for "Les Equivoques d'Amour"*, c. 1933. National Museum of Women in the Arts (Nueva York).



12. Liubov Popova, *Composición*, 1917. Museu Coleção Berardo (Lisboa).





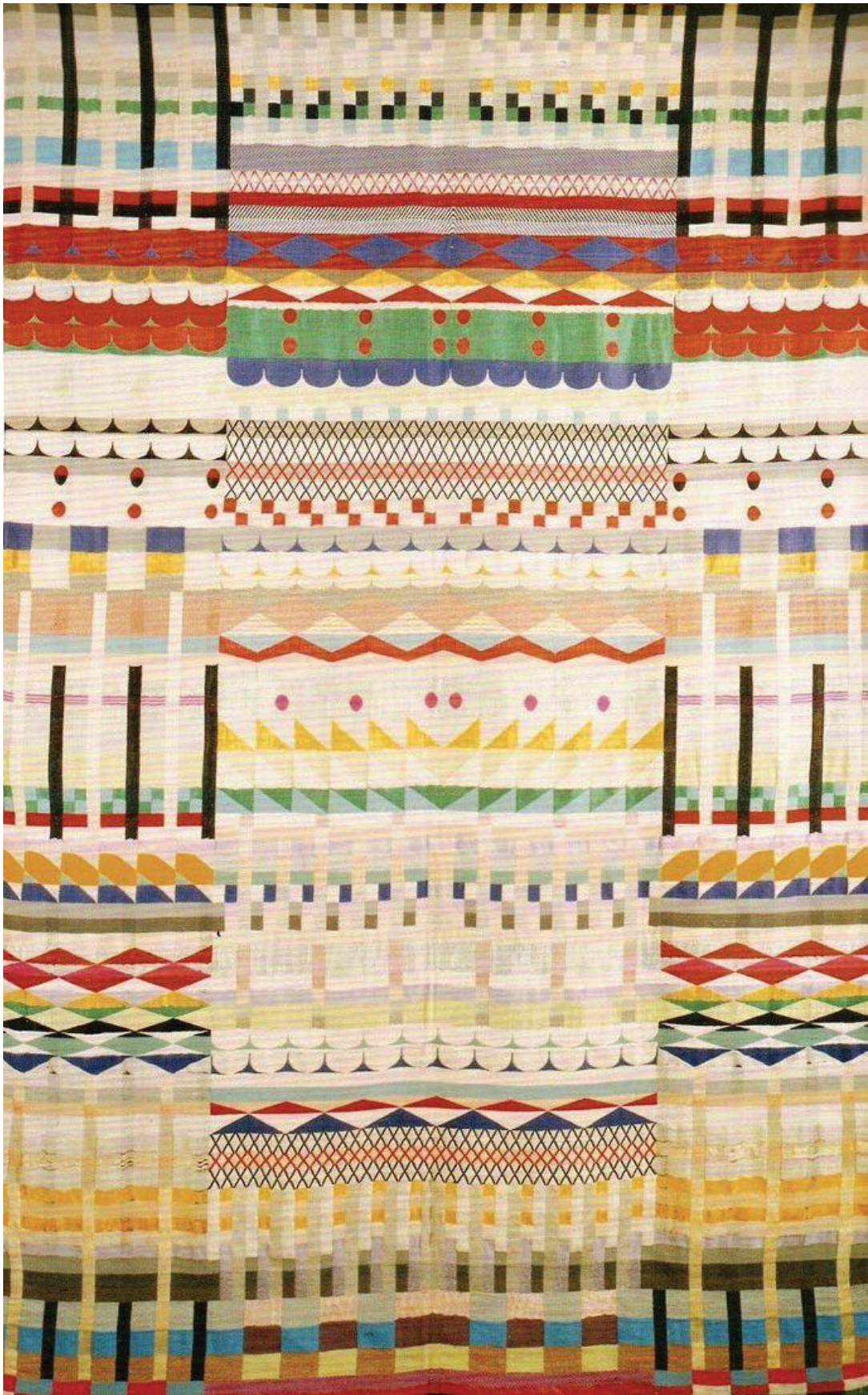
13. Marcelle Cahn, *Sans titre (Sin Título)*, 1981, collage sobre cartulina. Galerie Lahumière (París).



14. Fotografía de los maestros de la Bauhaus en la azotea de la escuela durante la inauguración en Dessau, 1926. Bauhaus-Archiv. (Berlín).

De izquierda a derecha: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, Lászlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl y Oskar Schlemmer,





15. Gunta Stözl, *Cinco Acordes (Fünf Chöre)*, 1928, tejido Jacquard en algodón, viscosa y seda. Die Lübecker Museen, St. Annen Museum (Lübeck).





16. Gunta Stözl Wall hanging *Slit Tapestry Red-Green*, 1927-1928. Bauhaus Kooperation, Bauhaus-Archiv. (Berlin).



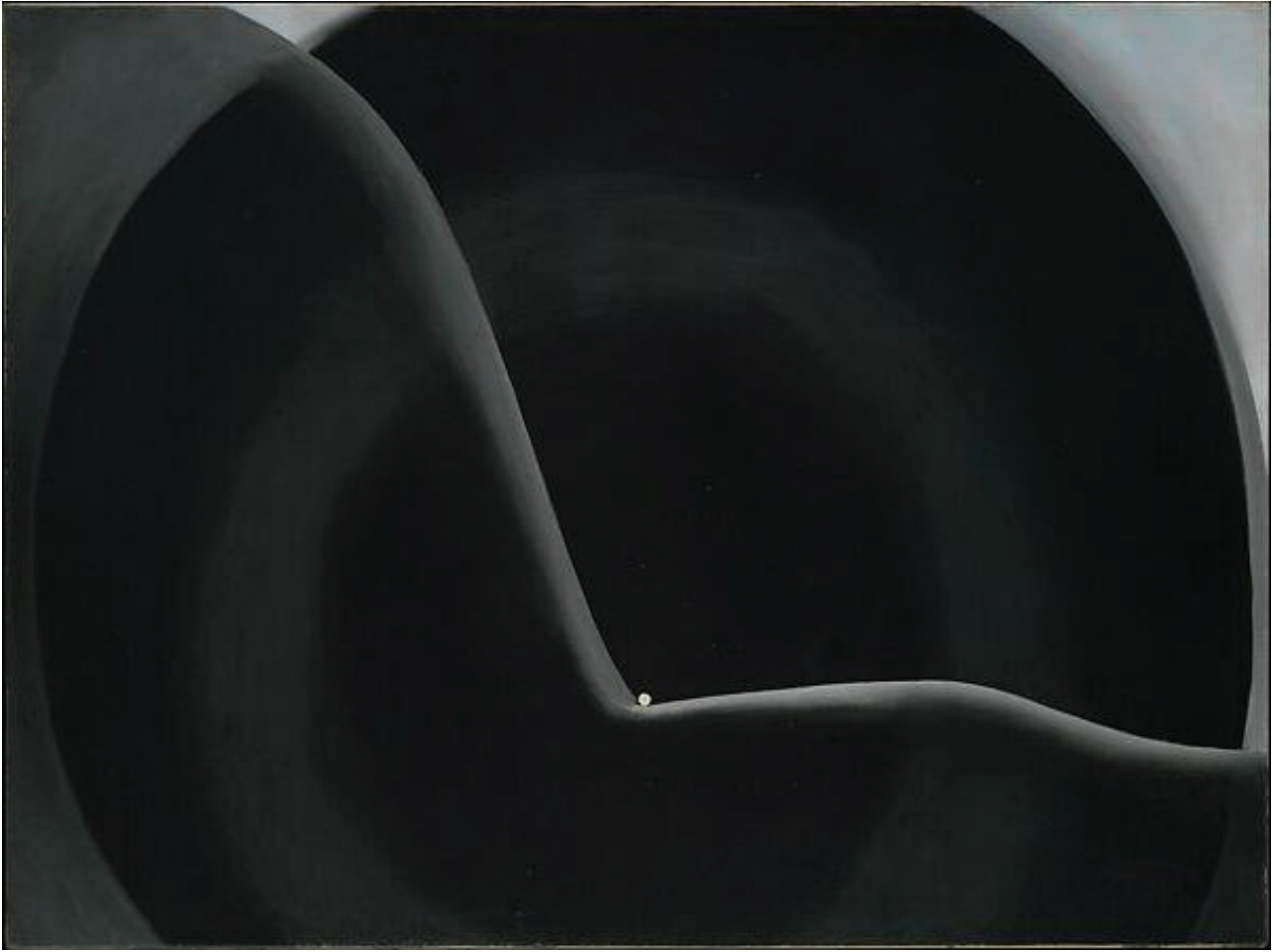
17. Sonia Delaunay-Terk, *Abrigo para Gloria Swason*, c. 1925. Colección privada.





18. Sonia Delaunay-Terk, *Vestidos simultáneos. (Tres mujeres, formas, colores)*, 1925. Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid).





19. Georgia Totto O'Keeffe, *Black Abstraction*,  
1927. Metropolitan Museum, Alfred Stieglitz Collection (Nueva York).

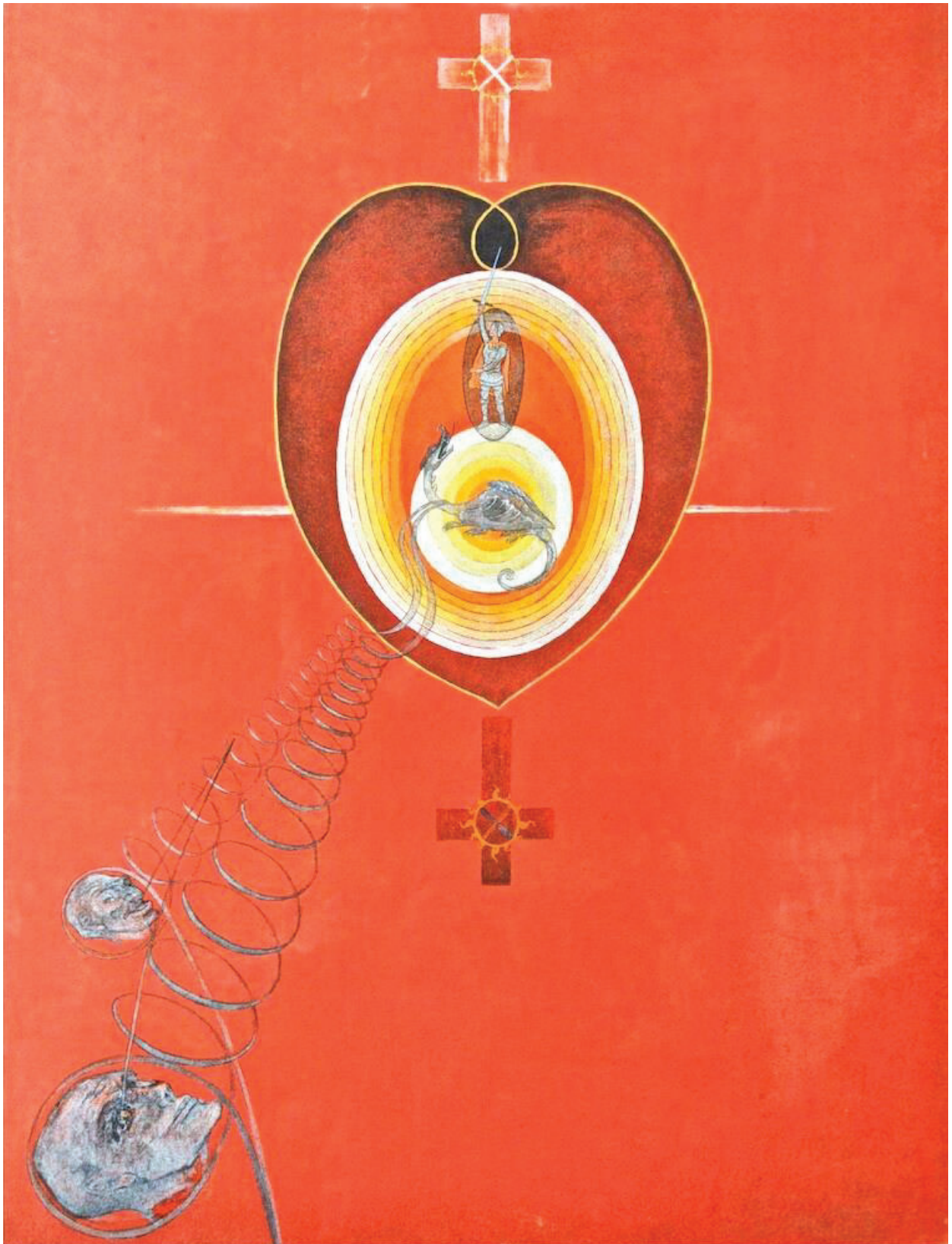


20. Autor desconocido, Retrato fotográfico de Hilma af Klint publicado en 1901.





21. Hilma af Klint, *Los diez mayores, No. 7, Edad Adulta, Grupo IV*, 1907. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, HaK 103 (Estocolmo).



22. Hilma af Klint, *La paloma, No. 8, Grupo IX/UW, Serie SUW/UW*, 1915. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, HaK 180 (Estocolomo).





23. Hilma af Klint, *Los diez mayores, No. 2, Infancia, Grupo IV*, 1907. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, HaK 108 (Estocolmo).





24. Urban Målare atrib., copia ca. 1630 del original *Vädersolstavlan*, 1535 (olio sobre tabla).  
*Storkyrkan* (Estocolmo).





25. Autor desconocido, única fotografía de Hilma af Klint como estudiante en la *Royal Academy*, ca. 1885. Stiftelsen Hilma af Klints Vert, HaK 108 (Estocolmo).





26. Georgiana Houghton, *The Risen Lord*, 29 de junio, 1864. Acuarela y *gouache* sobre papel, tabla con inscripción a tinta en el reverso.



27. Georgiana Houghton, *The Love of God*, 3 de agosto, 1864. Acuarela y *gouache* sobre papel. Victorian Spiritualists' Union (Melbourne).





28. Alice Essington Nelson, *Shewing the influence of Osiris*, 1985.





29. Barbara Honywood, *No Title* Album Page XIV, c. 1860. Bethlem Museum of the Mind (Beckenham).

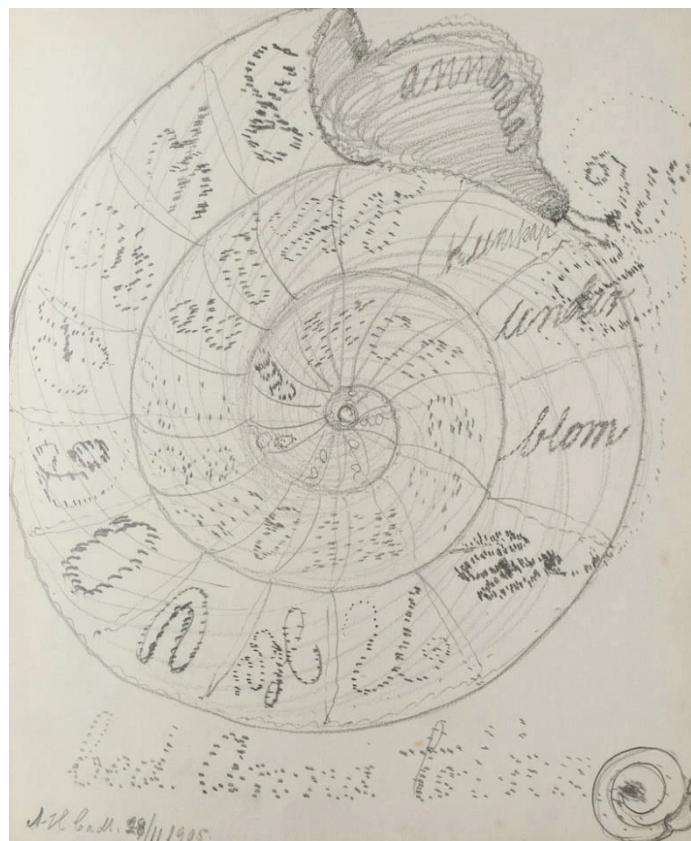




30. Bertha Valerius, *Pintura de Cristo*, c. 1896. Una copia de la obra ocupó una posición central en el altar del Grupo *Las Cinco*.



31. Autor desconocido, fotografía de la sala de sesiones del grupo *De Fem*, 1890s (Estocolmo).

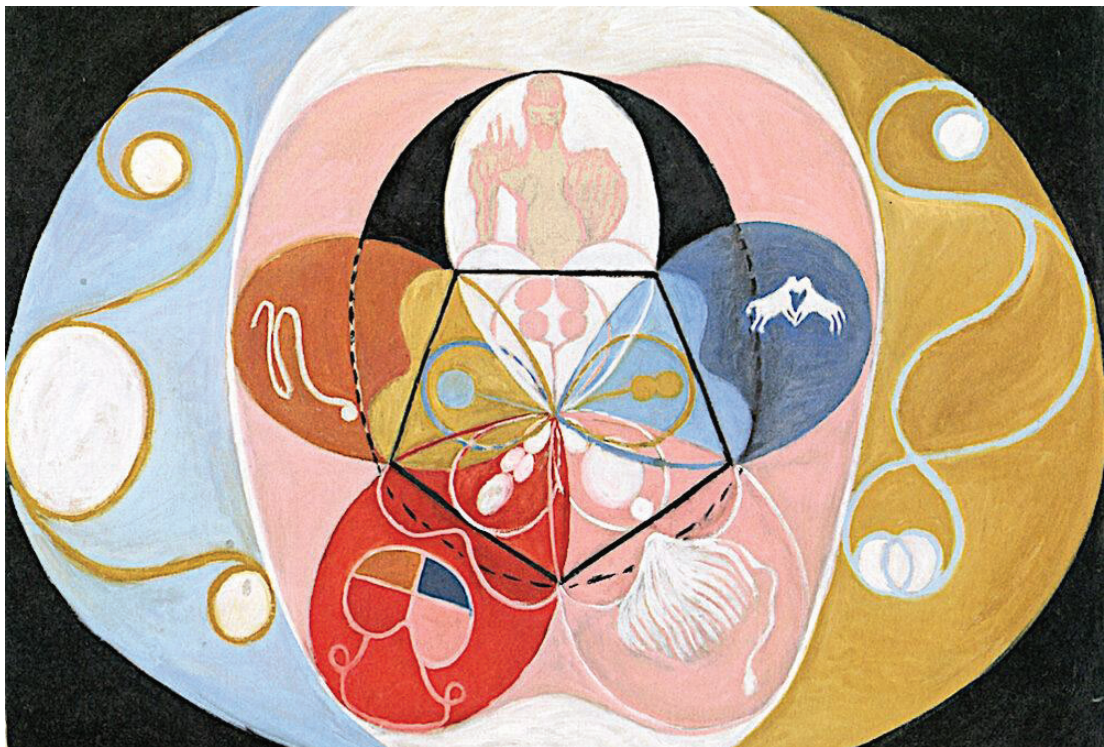


32. *De Fem (Las Cinco)*, Dibujo automático, 28 nov. 1905. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, HaK 1526 (Estocolmo).





33. Hilma af Klint, *Evolución, No. 3, La estrella de siete puntas, Grupo VI*, 1908. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, (Estocolmo).



34. Hilma af Klint, *Evolución, No. 14, La estrella de siete puntas, Grupo VI*, 1908. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, HaK 130 (Estocolmo).





35. Hilma af Klint, *Grandes pinturas de figuras, No. 8, Grupo III, Serie UW/Rosa*, 1907.  
Stiftelsen Hilma af Klints Verk, HaK 46 (Estocolmo).



36. Hilma af Klint, *Flores de violeta con guías, Serie I*, 1919. Hilma af Klints Verk, HaK 457 (Estocolmo).



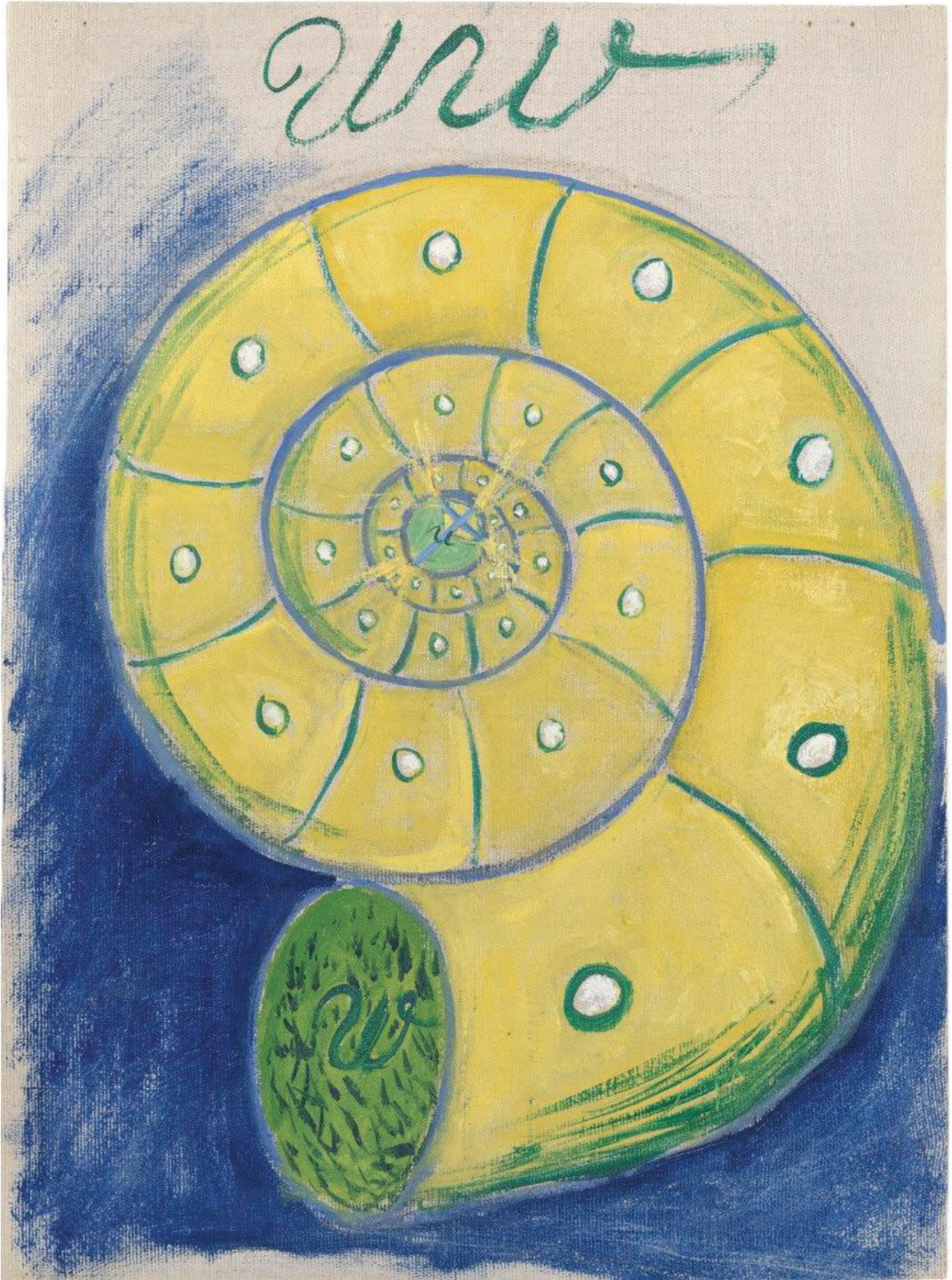


37. Hilma af Klint, *Evolución, No. 15, La estrella de siete puntas, Grupo VI*, 1908. Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Estocolmo).



38. Hilma af Klint, *El Cisne, No. 21, Grupo IX*, 1915. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, (Estocolmo).





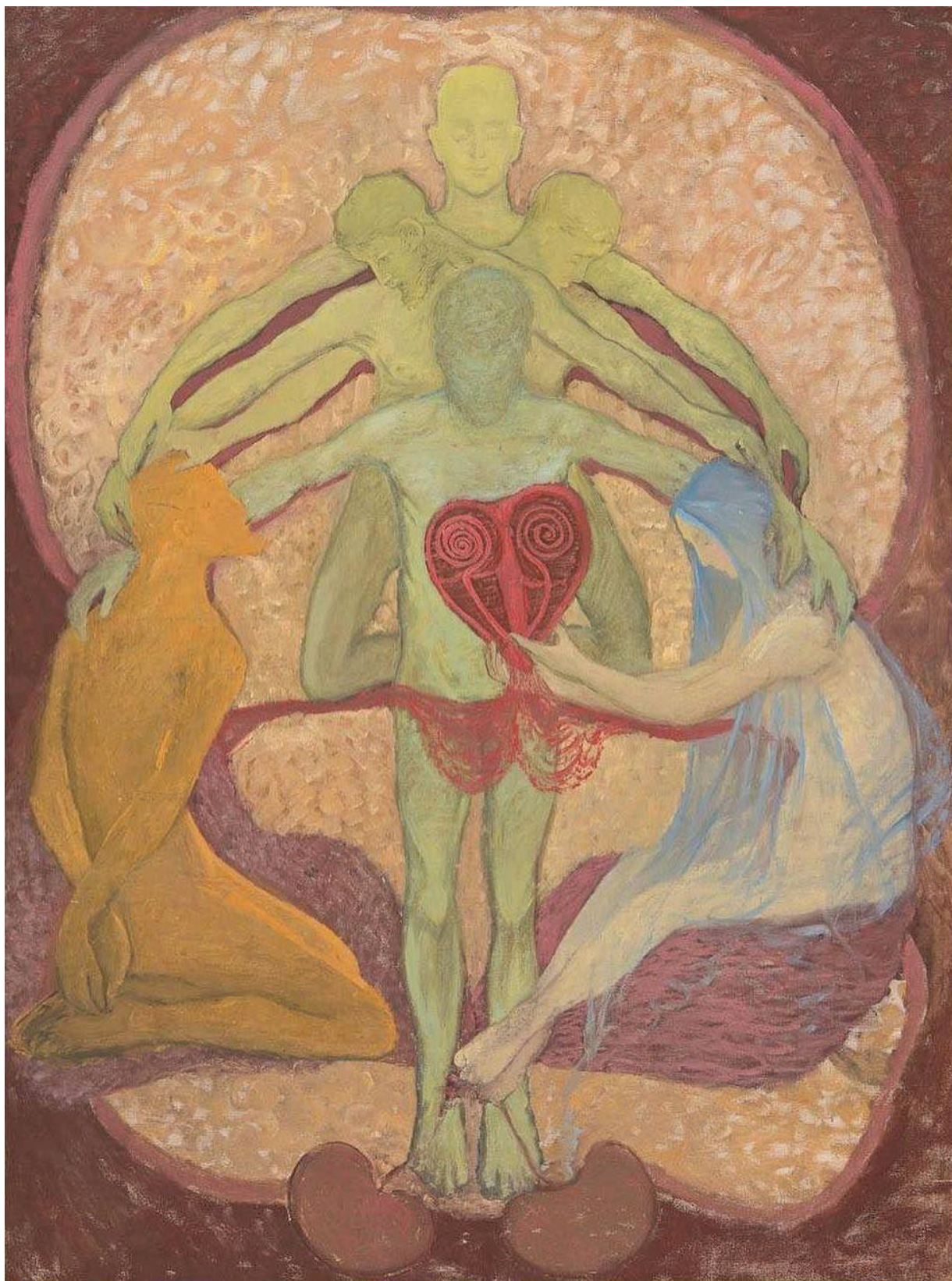
39. Hilma af Klint, *Caos Primigenio, No. 5, Grupo I, Serie UW/Rosa*, 1906-1907. Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Estocolmo).





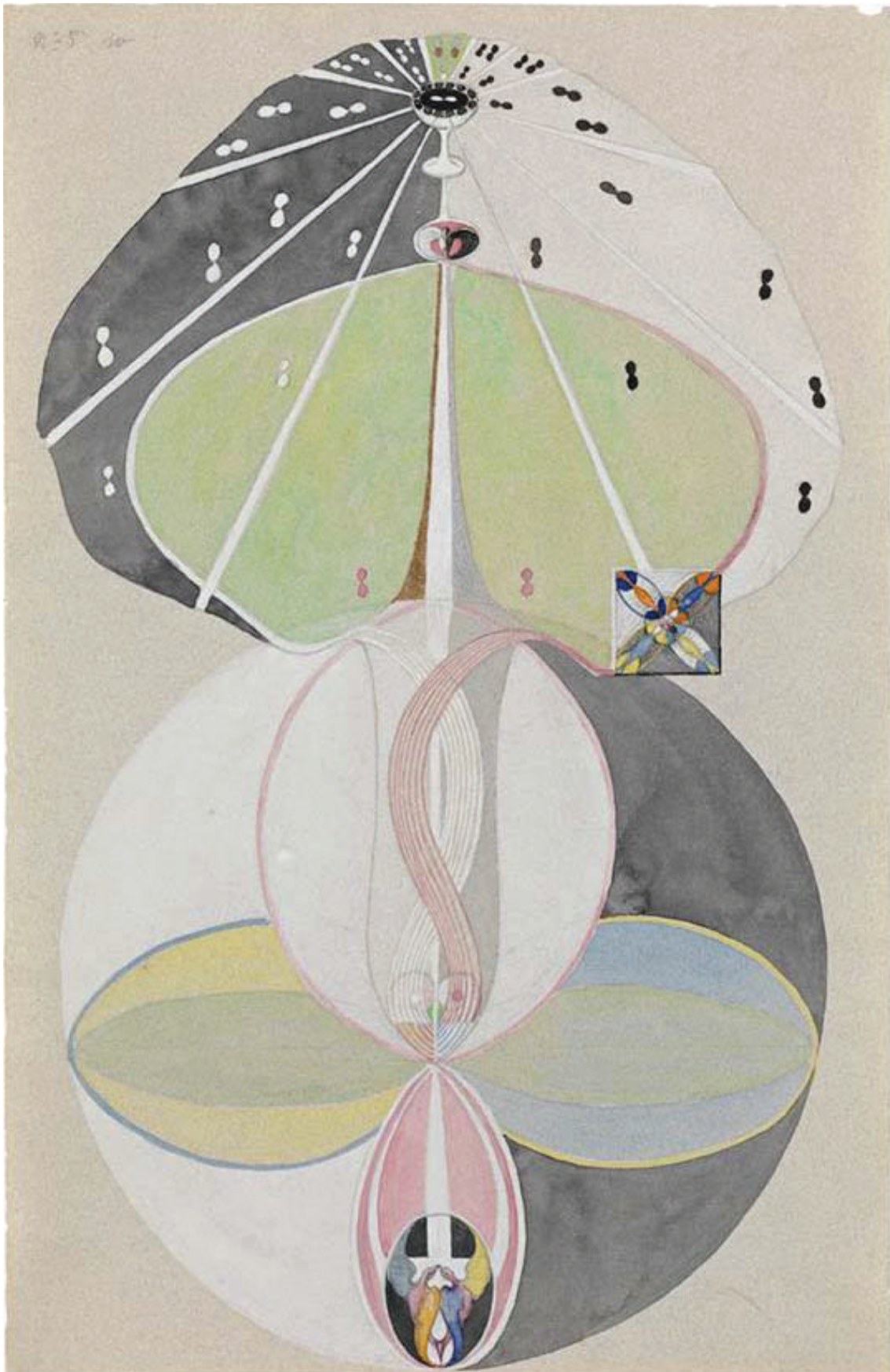
40. Hilma af Klint, *Grandes pinturas de figuras, Grupo III, Serie UW/Rosa*, 1907.  
Stiftelsen Hilma af Klints Verk, HaK 042 (Estocolmo).



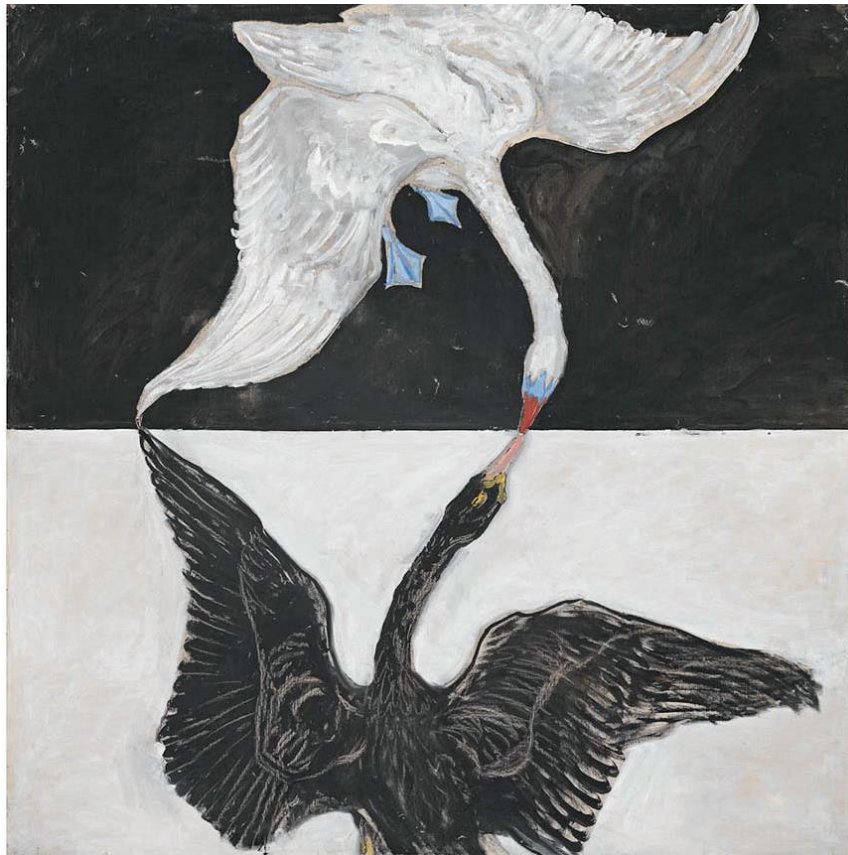


41. Hilma af Klint, *Grandes pinturas de figuras, No. 4, Grupo III, Serie UW/Rosa*, 1907.  
Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Estocolmo).





42. Hilma af Klint, *Árbol del conocimiento*, Serie W, 1915. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Hak 137 (Estocolmo).

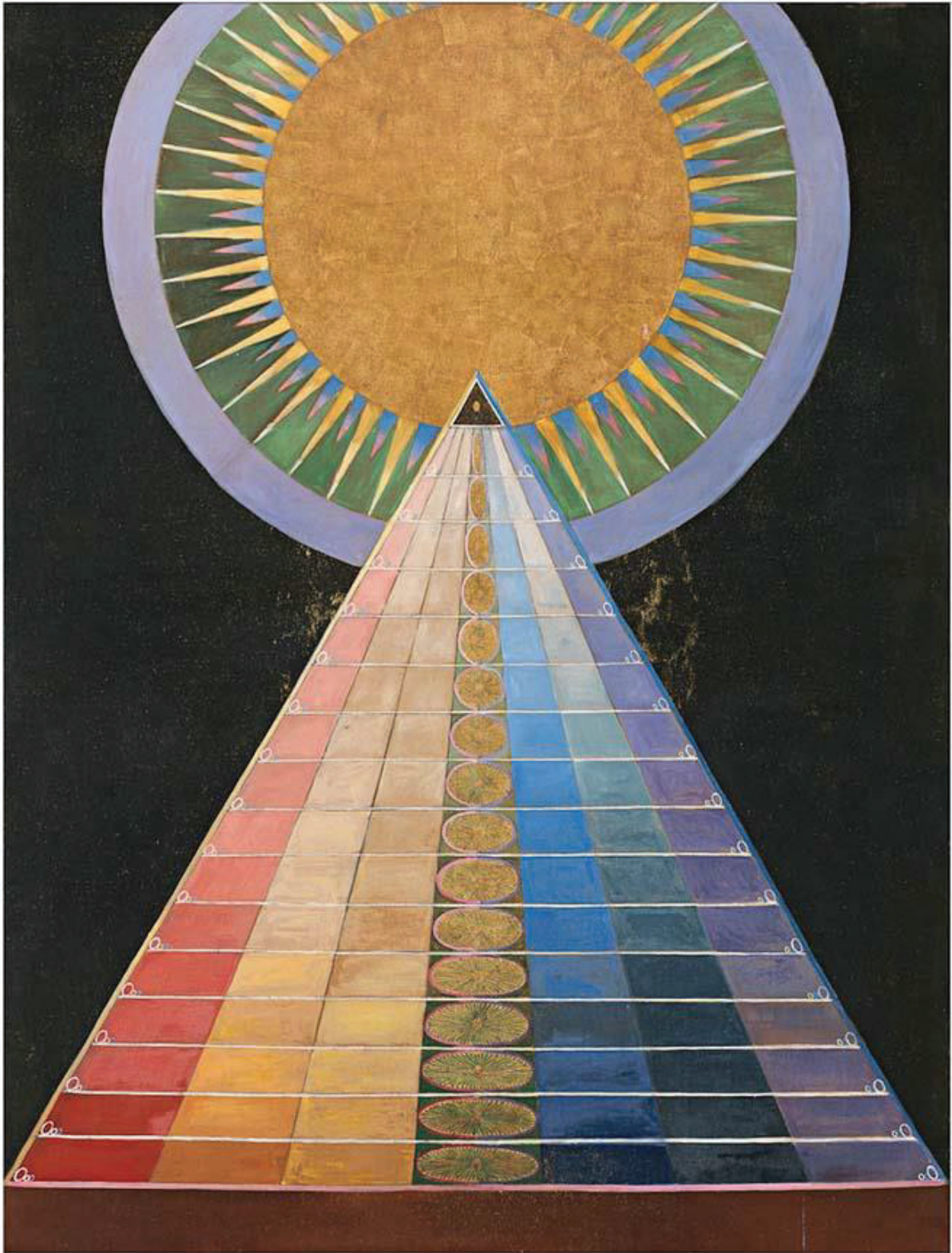


43. Hilma af Klint, *El cisne, No 1, Grupo IX/SUW, Serie SUW/UW*, 1915. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Hak 149 (Estocolmo).

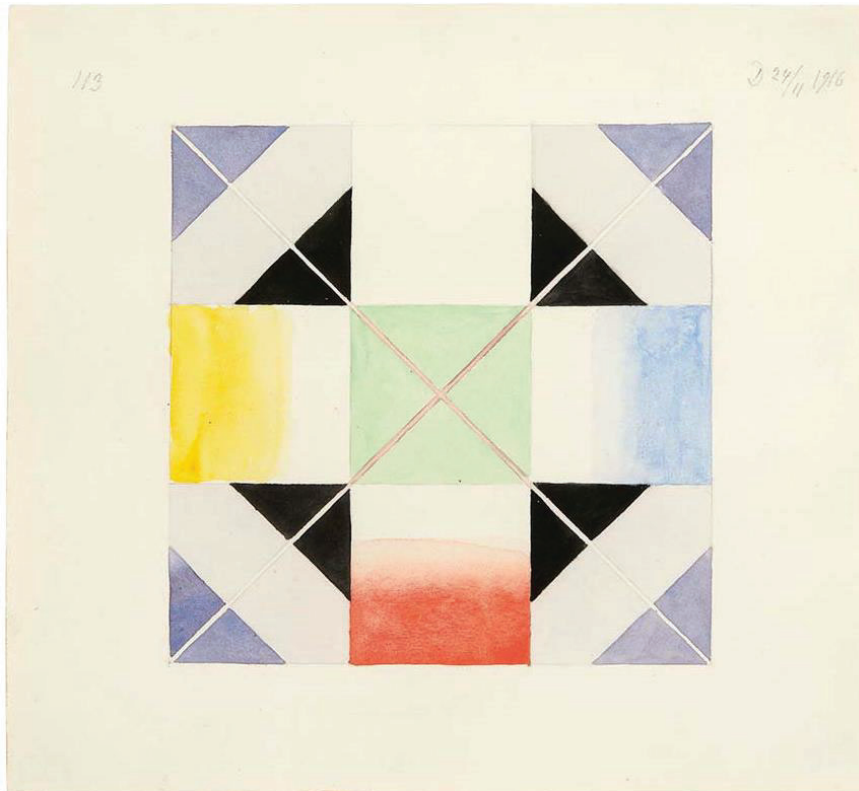


44. Hilma af Klint, *El cisne, No 17, Grupo IX/SUW, Serie SUW/UW*, 1915. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Hak 165 (Estocolmo).





45. Hilma af Klint, *Pintura de Retablos, No 1, Grupo X*, 1915. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Hak 187 (Estocolmo).

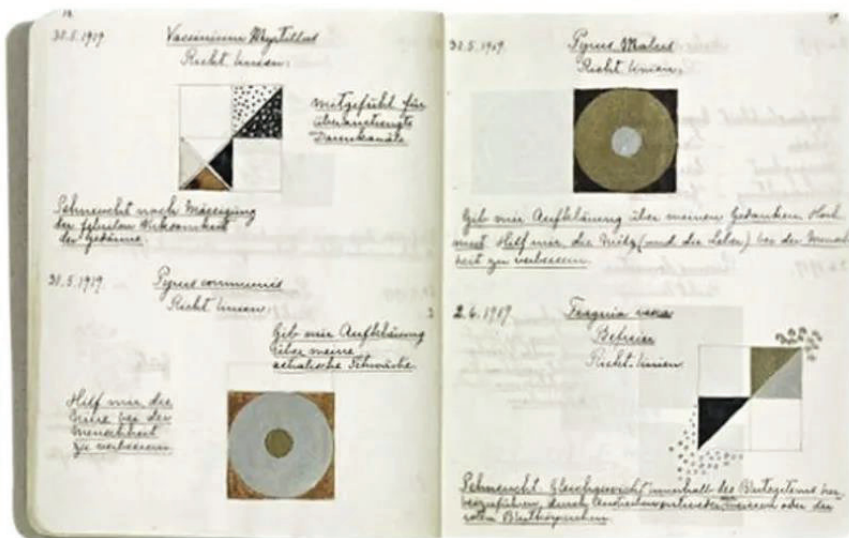
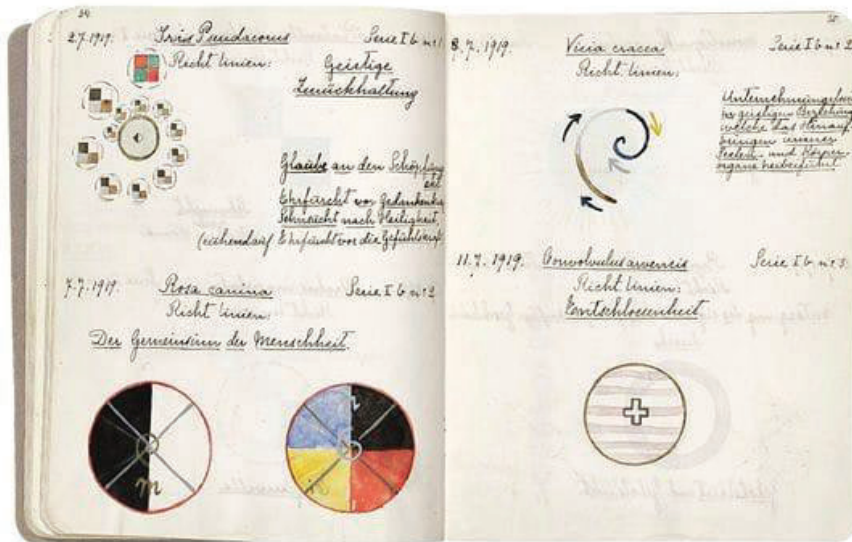


46. Hilma af Klint, *Parsifal*, No 113, Grupo III, 1916. Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Hak 321 (Estocolmo).



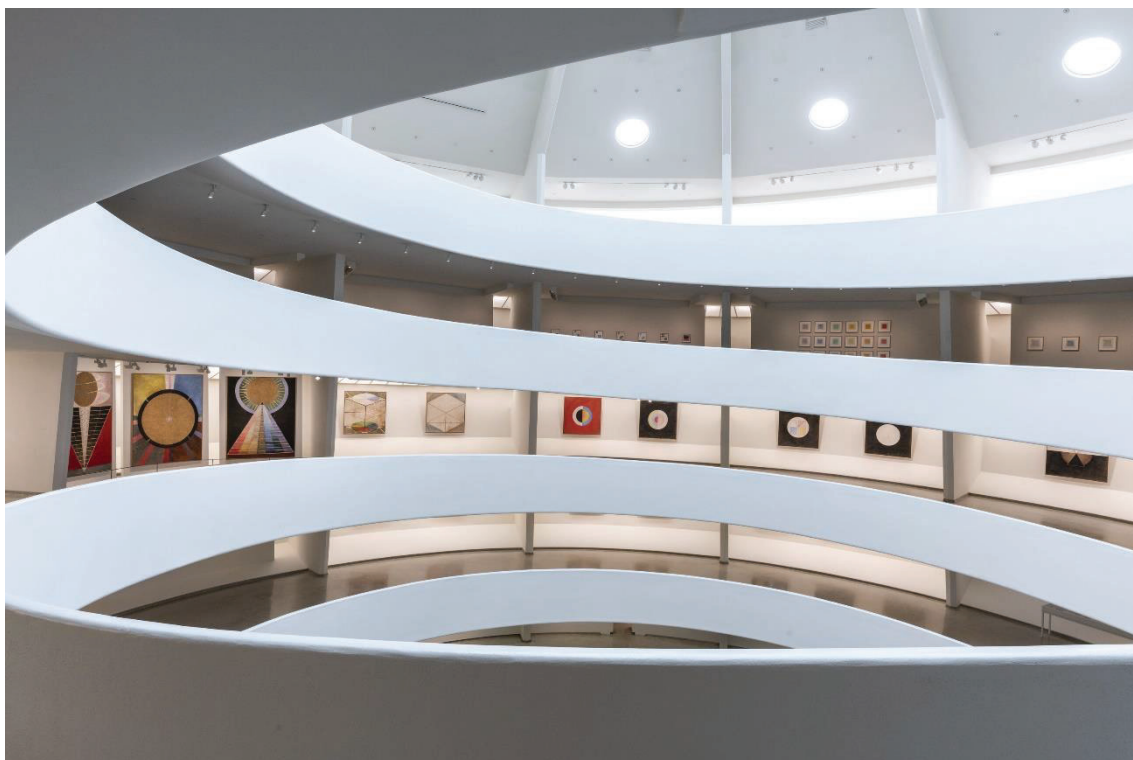
47. Hilma af Klint, *Parsifal*, 1916. Stiftelsen Hilma af Klints Verk (Estocolmo).



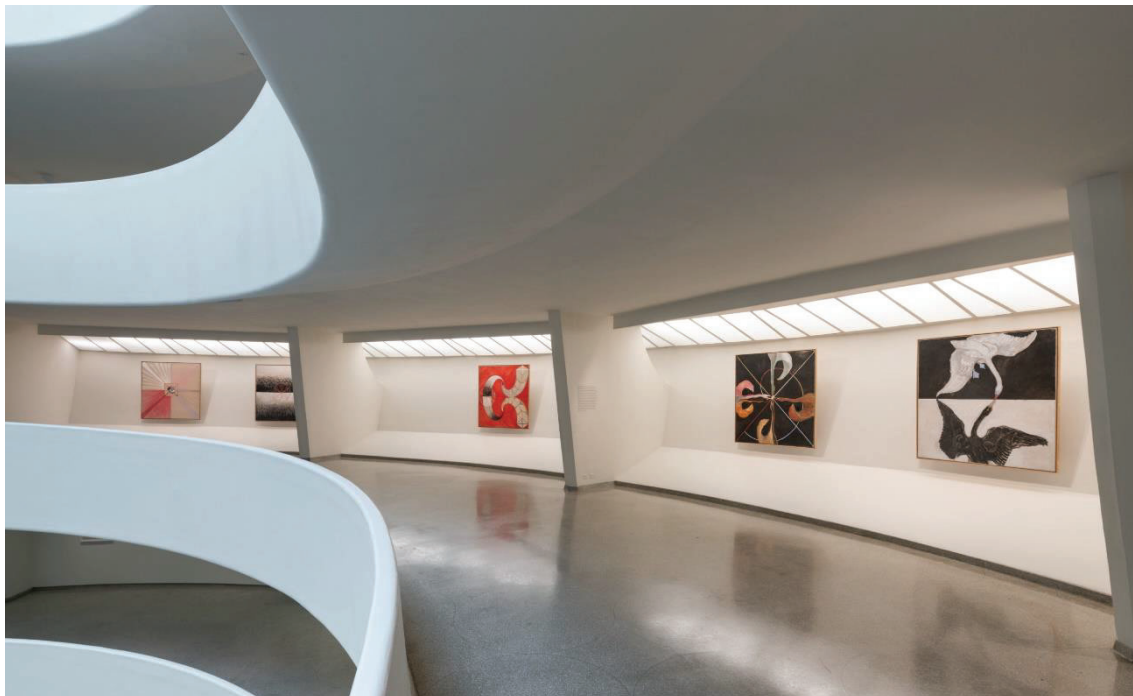


48-49-50. Hilma af Klint, páginas del cuaderno *Flores, musgos y líquenes*, 1919-1920. *Stiftelsen Hilma af Klints Verk* (Estocolmo).

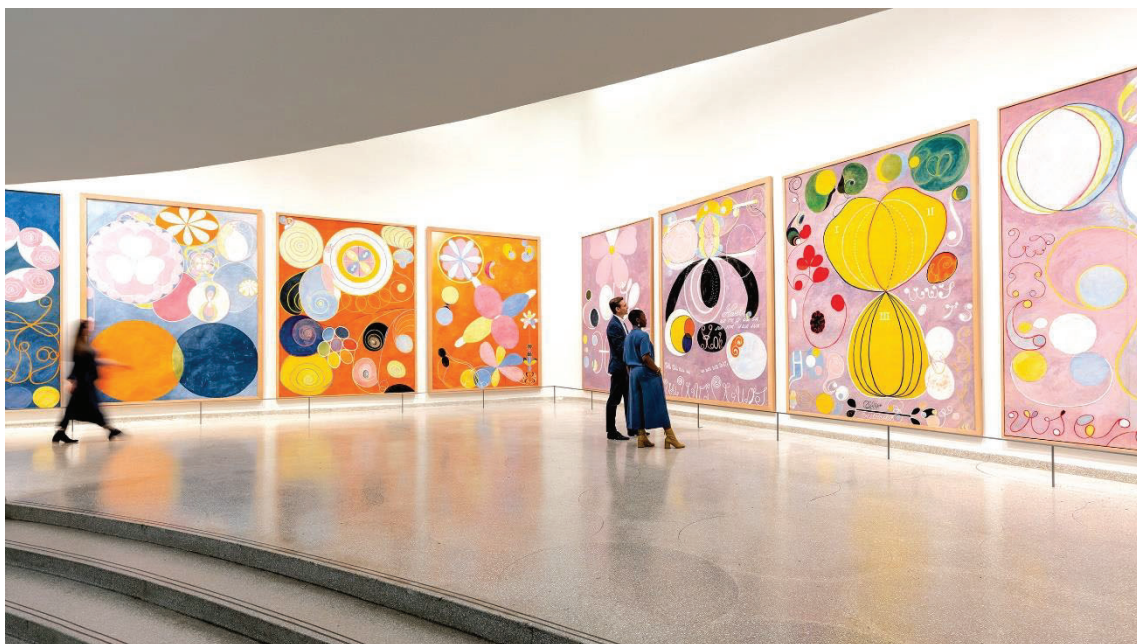




51. Fotografía de la Exposición *Hilma af Klint: Paintings for the Future*. 2018–2019. Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York).



52. Fotografía de la Exposición *Hilma af Klint: Paintings for the Future*. 2018–2019. Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York).



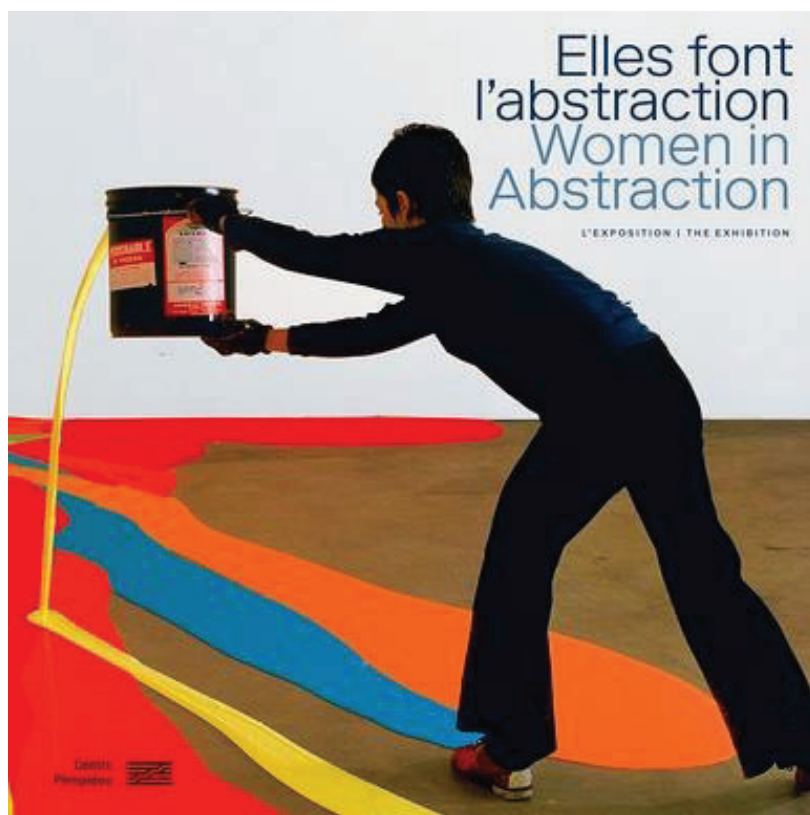
53. Fotografía de la Exposición *Hilma af Klint: Paintings for the Future*. 2018–2019. Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York).



54. Fotografía de la Exposición *Hilma af Klint: Paintings for the Future*. 2018–2019. Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York).



55. Fotografía de la Exposición *Hilma af Klint: Paintings for the Future*. 2018–2019. Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York).  
Serie *Altares*, de izquierda a derecha: No. 2, No. 3, No. 1 (1915).



56. Cartel de la Exposición *Elles font l'abstraction* (fotografía de la artista Lynda Bengelis), 2021. Centre Pompidou (París).





57. Fotografía de la Exposición *Mujeres de la Abstracción*. 2021–2022. Museo Guggenheim (Bilbao).

## 8. BIBLIOGRAFÍA

ACEBES DE LA TORRE, M. 2014. «Sonia Delaunay. Mujer artista, mujer innovadora», en Porras Gil, M.<sup>a</sup> C. coord. 2014. *La vanguardia en femenino : artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle.

ALARIO TRIGUEROS, M.<sup>a</sup> T. 2010. «Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo». *Her&Mus. Heritage & Museography*, Vol. 3: 19-24. <https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313724>

ALARIO TRIGUEROS, M.<sup>a</sup> T. 2008. *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

ALMQVIST, K. 2021. «Foreword», 9-10. En Fant, Å., *Hilma af Klint, Occult Painter and Abstract Pioneer*. Estocolmo: Stolpe Publishing.

BARR, Jr. A. 1936. *Cubism and Abstract Art*, introducción del catálogo. Nueva York: Museum of Modern Art.

BLOK, C. et al. 1982. *Historia del arte abstracto 1900-1960 / Cor Blok*, epílogo de Juan Manuel Bonet, trad. de Blanca Sánchez. Madrid: Cátedra.

BOZAL, V. y Solana, G. 2005. *El arte abstracto : los dominios de lo invisible*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

BRION, M. et al. 1962. *Pintura moderna: del Impresionismo al Arte abstracto*, trad. de Marcela C. de Meystre y Manuela S. de Falabella], 2<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Victor Leru.

BRION, M. 1963. «El arte abstracto». *Boletín Cultural y Bibliográfico*: 1163-1169. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5459085>

CLARK, R., Folgo, A. R., y Pichette, J. 2005. «Have There Now Been Any Great Women Artists? An Investigation of the Visibility of Women Artists in Recent Art History Textbooks». *Art Education*, vol. 58 no. 3: 6-13. <https://www.jstor.org/stable/27696070>

DANTO, A. 1999. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

DE MICHELI, M. y Sánchez Gijón, A. 1979. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza.

DIEGO OTERO, E. de. 2002. *Georgia O'Keeffe*. Madrid: Ediciones del Limón.

DIEGO OTERO, E. de. 2017. «Muere Linda Nochlin, la inventora de los estudios de género». *El País*. [https://elpais.com/cultura/2017/10/30/actualidad/1509391014\\_393831.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/30/actualidad/1509391014_393831.html)

DULGUEROVA, E. 2021. «Las mujeres y la Vanguardia Rusa», 76-77. En VV.AA., *Mujeres de la Abstracción*, catálogo de la exposición. Bilbao: Museo Guggenheim.

FANT, Å. 1989. *Hilma af Klint, Occult Painter and Abstract Pioneer*. Estocolmo: Stolpe Publishing.

FAXEDAS, LL. 2013. «¿Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la Abstracción». *Barcelona Reserch Art Creation*, Vol. 1 No. 1: 27-61. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4863703>

FAXEDAS, LL. 2015. «Mujeres artistas de la vanguardia internacional: el caso de *Abstraction-Création* (1931-1936)». *Arte, Individuo y Sociedad*: 483-501. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5355717>

FAXEDAS, LL. 2015. «Women Artists of *Cercle et Carré*. Abstraction, Gender and Modernity», *Women's Art Journal*, Vol. 36, No. 1: 37-46. <https://www.jstor.org/stable/26430741>

GRANT, S. 2021. «Arte, Espiritismo y Teosofía», 46-47. En VV.AA., *Mujeres de la Abstracción*, catálogo de la exposición. Bilbao: Museo Guggenheim.

GREENBERG, C. 1965. «Modernist painting». *Art and Literature* No. 4: 193-201. En Harrison y Wood (eds.), *Art in Theory*, sección VI.b.4.

GREENBERG, C. 2002. *Arte y cultura. Ensayos críticos*, trad. de Daniel Gamper. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

GODOY DOMÍNGUEZ, M.<sup>a</sup> J. 2018. «La mujer en la primera abstracción geométrica: una contra-historia artística en clave de género». *Escritura e Imagen* 14: 261-277. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6852309>

GÓMEZ DE LA SERNA, R. 1943. *Ismos*. Buenos Aires: Poseidón.

HARRISON, C. et al. 1998. *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*, trad. de Juan José Usabiaga. Madrid: Akal.

INTROVIGNE, M. 2016. «New Religious Movements and the Visual Arts». *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* vol. 19 no. 4: 3-13. <https://www.jstor.org/stable/26418545>

KANDINSKY, V. 1996. *De lo espiritual en el arte* trad. de Genoveva Dieterich del original: *Über das Geistige in der Kunst*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.



LOMAS, D. 2013. «Las raíces botánicas de la abstracción de Hilma af Klint», 223-239. En Müller-Westerman, I. y ed. Lomas, D., Widoff, J. *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*, con motivo de la exposición en el Museo Picasso de Málaga con el Moderna Museet, Estocolmo. Málaga: Museo Picasso.

LOZANO BARTOLOZZI, M. del M. 1990. *Las claves del arte abstracto*. Barcelona: Planeta.

MARCEL, C. 2021. «Ellas hacen Abstracción», 18-24. En VV.AA., *Mujeres de la Abstracción*, catálogo de la exposición. Bilbao: Museo Guggenheim.

MARTÍNEZ PELÁEZ, A. 2019. «Sonia Delaunay. Contribución al diseño y a la moda entre 1914 y 1940». En *Diseño de moda: Teoría e historia de la indumentaria*, 43-53. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8629825>

MICHAELIDES, C. 2015. «Sonia and Robert Delaunay: Paris». *The Burlington Magazine*, Vol. 157 No. 1343: 120-121. <https://www.jstor.org/stable/24242365>

MINTZ MESSINGER, L. 2001. *Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas*, catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Juan March.

MÜLLER-WESTERMAN, I. y ed. Lomas, D., Widoff, J. 2013. *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*, con motivo de la exposición en el Museo Picasso de Málaga. Moderna Museet, Estocolmo. Málaga: Museo Picasso.

NESBIT, M. 1998. «MoMA: THE PROBLEM». *ANY: Architecture New York*, No. 22: 16-18. <https://www.jstor.org/stable/41855956>

OSBORNE, C. 1982. Crítica de *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, por R. Parker y G. Pollock. *Feminist Review*, no. 12: 108-110. <https://www.jstor.org/stable/1394887>

PASI, M. 2014. «Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna». *Boletín de Arte*, no. 35, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga: 43-59. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4858417>

PIZZA DE NANNO, A. 2000. «¿Abstracción o empatía? Wilhelm Worringer y la cultura expresionista». *DPA : Documents de projectes d'arquitectura*, No. 16. <https://raco.cat/index.php/DPA/article/view/259803>

POLLOCK, G. 1987. «Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians». *Women's Studies Quarterly*, vol. 15 no. 1 y 2: 2-9. <https://www.jstor.org/stable/40004832>

POLLOCK, G. 2021. «¿Abstracción? ¿Cocreación?», 25-30. En VV.AA., *Mujeres de la Abstracción*, catálogo de la exposición. Bilbao: Museo Guggenheim.

PORRAS GIL, M.<sup>a</sup> C. coord. 2014. *La vanguardia en femenino : artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle.

READ, H. 1964. *La pintura moderna*. México, Buenos Aires: Hermes.

RENDELL, C. 1983. «Sonia Delaunay and the Expanding Definition of Art». *Woman's Art Journal*, Vol. 4 No.: 35-38. <https://www.jstor.org/stable/1358099>

ROUSSEAU, P. 2013. «Abstracción premonitoria : mediumnidad, escritura automática y anticipación en la obra de Hilma af Klint», 161-172. En Müller-Westerman, I. y ed. Lomas, D., Widoff, J. *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*, con motivo de la exposición en el Museo Picasso de Málaga con el Moderna Museet, Estocolmo. Málaga: Museo Picasso.

SARRIUGARTE-GÓMEZ, I. 2019. «Mediumnismo y arte. El caso de Hilma af Klint: de la mano dirigida a la mano intuitiva». *La Colmena 102*: 85-103. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6998569>

SÁNCHEZ TIERRASECA, M. 2021. «Tracing the Absent. Hilma af Klint Mystical Language». En *The Figurativeness of language of Mystica. Experience. Particularities and interpretations*, eds. Antonio Barnés y Magda Kučerková, 254-264. Brno: Masaryk University Press. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8851309>

STAHEL, A. 2013. «W. Rudolf Steiner y Los Bienes Comunes: La Fenomenología Social Como Herramienta Para La Evaluación y Gestión de Los Bienes Comunes». *Ecología Política*, no. 45: 58–65. <https://www.jstor.org/stable/43526859>

SCHWARTZ, S. 2019. «Hilma af Klint at the Guggenheim». *Raritan*, vol. 38 no. 4, 79–92.

SCOTT, A. O. 2020. «Beyond the Visible: Hilma af Klint's Review: What Did She See, and When? ». *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/04/16/movies/beyond-the-visible-hilma-af-klint-review.html>

SMITH, R. 2018. «Hilma Who? No More». *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/10/11/arts/design/hilma-af-klint-review-guggenheim.html>

VOSS, J. 2021. «Hilma af Klint», 52-53. En VV.AA., *Mujeres de la Abstracción*, catálogo de la exposición. Bilbao: Museo Guggenheim.

VOSS, J. 2022. *Hilma af Klint: A Biography*; trad. de Anne Posten. Chicago: University of Chicago Press.

VV.AA. 2005 *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Madrid: Fundación cultural MAPFRE.

VV.AA. 2021. *Mujeres de la Abstracción*, catálogo de la exposición. Bilbao: Museo Guggenheim.

WORRINGER, W. & Frenk, M. 1997. *Abstracción y naturaleza*; trad. de Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica.

ZANDER, H. Y Müller-Westermann, I. 2013. «Ninguna religión es superior a la verdad. Una conversación entre Helmut Zander e Iris Müller-Westermann sobre espiritismo, teosofía y antroposofía», 113-128. En Müller-Westermann, I. y ed. Lomas, D., Widoff, J. *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*, con motivo de la exposición en el Museo Picasso de Málaga con el Moderna Museet, Estocolmo. Málaga: Museo Picasso.



## ARCHIVO DOCUMENTAL Y PÁGINAS WEB

Dyrschka Halina. 2019. *Beyond the Visible - Hilma af Klint*. Alemania.

Moderna Museet. *Hilma af Klint: The Ten Largest*.

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-de-tio-storsta-2022/>

Georgiana Houghton. *Welcome page*. <https://georgianahoughton.com/>

The Hilma af Klint Foundation. *Exhibitions*. <https://hilmaafklint.se/exhibitions/>

## IMÁGENES

Art Forum. *Lucid Dreaming: Daniel Birnbaum on Hilma af Klint's institutional imagination*.

<https://www.artforum.com/print/202107/daniel-birnbaum-on-hilma-af-klint-s-institutional-imagination-86326>



Guggenheim. *Hilma af Klint: Paintings for the Future*.

<https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint>

Guggenheim. *Who Was Hilma af Klint?: At the Guggenheim, Paintings by an Artist Ahead of Her*

*Time*. <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/who-was-hilma-af-klint-at-the-guggenheim-paintings-by-an-artist-ahead-of-her-time>

Guggenheim Bilbao. *Women in Abstraction*.

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/women-in-abstraction>

The New York Times. *Hilma Who? No More*.

<https://www.nytimes.com/2018/10/11/arts/design/hilma-af-klint-review-guggenheim.html>

The Hilma af Klint Foundation. *Selected Works*. <https://hilmaafklint.se/selected-works/>